INDICI 1983-1986

Rivista del Centro
Sperimentale
di Cinematografia

Bianco e Nero
Trimestrale
L. 8.000 (...)

I nuovi acuti della cinelirica
Spagna: dieci anni senza censura
Il Guttuso di Riso amaro
Panorama svizzero

N. 1

1987

ERI

direttore responsabile
Giovanni Grazzini, presidente del C.S.C.

vice direttore
Enrico Rossetti, vice presidente del C.S.C.

comitato di direzione
Filippo Maria De Sanctis
Giovanni Grazzini
Enrico Rossetti
Mario Verdone

collaboratore editoriale
Luigi Panichelli

copertina
progetto grafico di
Franco Maria Ricci

fotocomposizione
Linotipia Velox s.r.l. - Roma

stampa
Tipolitografia G. Canale & C. S.p.A. - Torino

Bianco e Nero
periodico trimestrale
a. XLVIII, n. 1 - gennaio/marzo 1987
registrazione del Trib. di Roma
n. 975 del 17 giugno 1949

direzione e redazione
C.S.C. - via Tuscolana 1524 - 00173 Roma
tel. 06/746941

direttore generale del C.S.C.: Alberto Estrafallaces

pubblicità
Sipra - via Bertola 34 - 10122 Torino
tel. 011/57531

abbonamento a 4 numeri
Italia L. 30.000, estero L. 55.000
pagamento a mezzo c/c postale n. 26960104 intestato a
ERI - EDIZIONI RAI
via Arsenale 41 - 10121 Torino

In copertina: tempera di Renato Guttuso per la *brochure* di *Riso amaro* (1948) di Giuseppe De Santis.

SOMMARIO

SAGGI

7 *Spagna: dieci anni senza censura,* di Roman Gubern

23 *I nuovi acuti della cinelirica,* di Ermanno Comuzio

CORSIVI

37 *Cinecittà a Nizza (1940-43),* di Jean A. Gili

NOTE

46 *«Per Andrej Tarkovskij» convegno al C.S.C.,* di s.b.

SALTAFRONTIERA

49 *Il cinema svizzero dalla metafora del limbo alla geometria dell'assurdo,* di Guglielmo Volonterio

MILLESCHERMI

73 *Il cinema etnografico. 2,* di Enrico Fulchignoni

FILM

81 *Quando uno storico legge "Il nome della rosa", "Mission", "Rosa L.",* di Lucio Villari

86 *"La famiglia" di Scola: un classico del costume italiano,* di Lietta Tornabuoni

90 *"La mosca" di Cronenberg: un feticcio,* di Omar Calabrese

CINETECA

94 *"Judex" (1916) di Louis Feuillade,* di Riccardo Redi

LIBRI

107 *Schede,* a cura di Stefania Parigi e Angela Prudenzi

LA POSTA

119 *Il Guttuso di "Riso amaro",* di Giuseppe De Santis

123 CRONACHE DEL C.S.C.

137 NOTIZIE

139 SUMMARY

145 INDICI 1983-1986

In seguito alle sue dimissioni dal consiglio d'amministrazione del Centro sperimentale di cinematografia, il prof. Lino Micciché ha cessato di far parte del comitato di direzione di «Bianco e Nero». La rivista gli esprime i più vivi ringraziamenti per l'attività svolta e si augura di valersi della sua collaborazione come storico e saggista.

Spagna: dieci anni senza censura

Roman Gubern

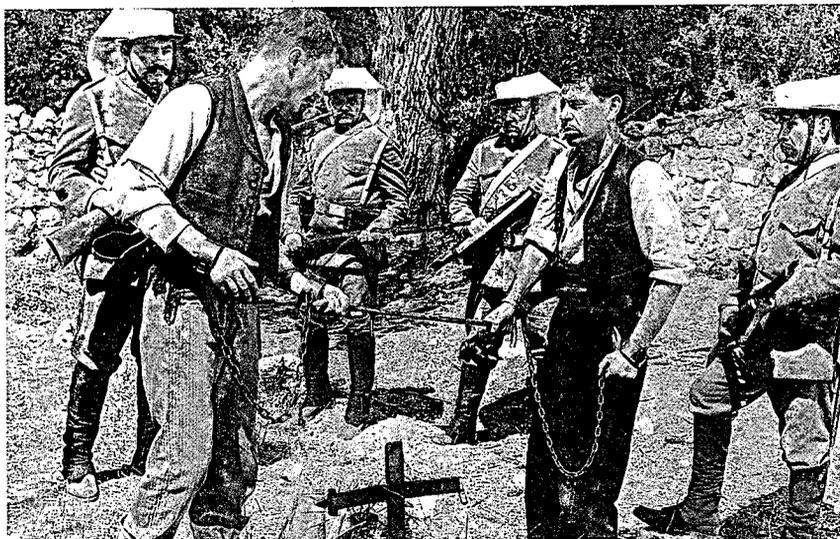
Il codice di censura cinematografica dello stato franchista, pubblicato nell'Ordine ministeriale del 19 febbraio 1975, comportò una riformulazione dei criteri censori nella fase del declino e della decomposizione ultima del regime dittatoriale, che tentava di adeguarli alle necessità derivate dal calo di affluenza nelle sale cinematografiche per effetto della concorrenza televisiva e per le pressioni della più permissiva produzione delle compagnie multinazionali che dominavano il mercato spagnolo. Così, nei dieci articoli, l'ultimo codice di censura del franchismo enumerava le sue proibizioni nell'ambito politico, militare, religioso, morale e perfino estetico (proibendo la «presentazione tendenziosa dei fatti, personaggi o ambienti storici o attuali»).
La novità più vistosa del nuovo codice consistette nell'esplicita dichiarazione di ammissione del nudo «sempre che sia indispensabile per l'unità totale del film, rifiutandola quando si presenti con intenzione di risvegliare passioni nello spettatore normale, o cada nella pornografia» (articolo 9). Questa dichiarazione di permissività condizionata (dichiarazione molto atipica in un codice di censura) non aveva fatto altro che riconoscere e legalizzare una realtà che, per pressioni di ordine commerciale dell'industria del cinema e delle multinazionali dello spettacolo, si stava già instaurando sugli schermi, dall'atto della nomina di Pí Cabanillas come ministro 'riformista' dell'informatica e del turismo, nel gennaio del 1974. Il nudo fugace, e in silhouette, era comparso lungo il 1974, causando a volte clamore, come capitò con quello dell'attrice Ana Belén in *El amor del capitán Brando* (1974), di Jaime de Armiñan.
Nel febbraio del 1975, tardivamente, si riconobbe una situazione *de facto* in campo commerciale, campo prioritario nelle rivendicazioni di produttori e distributori insieme, che si legittimavano così davanti ai gruppi più aggressivamente conservatori e integralisti sugli «eccessi morali» che erano causa di proteste e di frequenti denunce. A partire da quel momento il nudo cominciava a essere

legale (sempre che non si presentasse per «risvegliare passioni» o con intenzione pornografica, secondo l'ambigua rilassatezza semantica del precetto legale (così come recitano ambiguamente gli articoli della legge). Perciò le proteste contro il nudo non trovavano spazio, diventando a loro volta illegali poiché contestavano la legalità franchista vigente. Le proibizioni nell'ambito politico e militare continuarono intatte nel nuovo codice, senza beneficiare della particolare casistica che fu disegnata per autorizzare di volta in volta la rappresentazione del corpo nudo.
Questo codice di censura fu promulgato come codice provvisorio, destinato a mantenersi in vigore fino alla formulazione di una nuova legge del cinema. Però la morte di Franco, il 20 novembre del 1975, interruppe il corso legislativo e aprì una nuova e complessa dinamica politica, conosciuta come 'periodo di transizione', che avrebbe danneggiato profondamente le libertà pubbliche e specialmente le libertà di espressione.
In effetti, la morte del generale Franco diede inizio a un laborioso e difficile processo di evoluzione politica dall'intatta legalità franchista alla democrazia, dove lentamente si cominciarono a recuperare le libertà pubbliche — nonostante le resistenze dei settori franchisti installati nei posti di potere — e, in particolare nella cinematografia, condusse alla soppressione della censura istituzionale dello stato. Il processo di smantellamento della censura non si produsse senza scosse. Un decreto reale dell'11 novembre 1977 abrogò il codice di censura del 1975 e soppresse la giunta incaricata di applicarlo. Questa giunta fu sostituita, per decreto reale, da una commissione ministeriale il cui compito era quello di concedere visti di proiezione del film, in categorie stabilite secondo l'età del pubblico. I film classificati con la lettera S — che si attribuì esclusivamente a film di carattere erotico che potevano «ferire la sensibilità del pubblico» (*sic*) — non potevano essere visti dai minori di 18 anni. D'altro canto cominciava a essere di competenza del pubblico ministero decidere il sequestro giudiziario di quei film che si presumeva trasgredissero qualche articolo del codice penale vigente (cioè del codice penale franchista), come l'articolo che condannava il «pubblico scandalo». Questo sequestro giudiziario si applicò per la prima volta nel 1978 per impedire la proiezione di *Salò* di Pier Paolo Pasolini, la cui visione era programmata per la Settimana internazionale del cinema di Barcellona.
La nuova costituzione democratica, approvata con referendum nel dicembre 1978, sancì nell'articolo 20 (v. incorniciato a p. 9) il principio della libertà di espressione e la proibizione della censura in tutte le sue forme.
Nonostante un tiepido riconoscimento della libertà di espressione, alcuni film avrebbero offerto contrattempi di ordine amministra-

Articolo 20 della Costituzione spagnola

1) Si riconoscono e si proteggono i diritti:
   a) a esprimere liberamente i pensieri, le idee e le opinioni con parole, scritti, o qualunque altro mezzo di riproduzione;
   b) a produrre e a creare in campo letterario, artistico, scientifico e tecnico;
   c) alla libertà di insegnamento;
   d) a comunicare e ricevere liberamente informazioni autentiche con qualunque mezzo di diffusione. La legge regolerà il diritto alla clausola di giudizio e al segreto professionale nell'esercizio di queste libertà.
2) L'esercizio di questi diritti non può ridursi con nessun tipo di censura preventiva.
3) La legge regolerà l'organizzazione e il controllo parlamentare dei mezzi di comunicazione di massa dipendenti dallo stato o da qualunque ente pubblico e garantirà l'accesso a detti mezzi di gruppi sociali e politici significativi, rispettando il pluralismo della società e le diverse lingue spagnole.
4) Queste libertà hanno il loro limite nel rispetto dei diritti riconosciuti in questo titolo, nei precetti delle leggi che lo sviluppano e, specialmente, nel diritto all'onore, all'intimità, alla propria immagine e alla protezione della gioventù e dell'infanzia.
5) Potrà accordarsi il diritto al sequestro di pubblicazioni, incisioni e altri mezzi di comunicazione, solamente tramite intervento della magistratura.

tivo. Per esempio, la legge 1/1982 del 24.2.1982 aveva autorizzato l'impianto di sale specializzate per la visione di film pornografici, catalogate dall'amministrazione nella categoria X, però il regolamento che avrebbe dovuto applicare questa legge — e che limitò la capienza di queste sale a un massimo di 200 spettatori stabilendo una multa — tardò più di un anno a essere pubblicato (aprile 1983). Di conseguenza, il film giapponese *Ai no corrida* (L'impero dei sensi 1976) di Nagisa Oshima fu catalogato dall'amministrazione come categoria X quando ancora non esistevano sale X e condannato per questo a non poter essere proiettato pubblicamente fino a quando il direttore generale della cinematografia, Carlos Gortari, lo riclassificò nella categoria S, per permetterne la proiezione.
Però l'incidente più grave sotto questo aspetto si ebbe col secondo film realizzato da Pilar Miró, *El crimen de Cuenca* (1979), basato sui fatti avvenuti a Osa de La Vega (Cuenca) nel 1910, quando due

uomini innocenti furono accusati di assassinio e, torturati dalla Guardia Civil, si confessarono colpevoli e furono condannati a pena detentiva. Anni più tardi si scoprì che la supposta vittima dell'assassinio non era morta: la sua sparizione era dovuta al fatto che era andato a vivere in un altro paese. Sebbene questa storia realmente accaduta fosse stata pubblicata in un libro intitolato *El crimen de Cuenca*, che circolava senza problemi, il ministero della cultura rifiutò nel 1979 di concedere al film il nullaosta di circolazione. Nel febbraio del 1980 il film fu sequestrato dalle autorità militari e la regista processata per «offese alla Guardia Civil» (aprile 1980). Dopo di ciò *El crimen de Cuenca* fu proiettato al Festival del cinema di Berlino e finalmente, dopo una lunga campagna di proteste di artisti e intellettuali, la riforma del codice di giustizia militare permise di assolvere il film e la regista. Il film uscì nell'agosto del 1981, con aggiunto un testo preliminare che avvertiva che non si intendeva offendere nessuno, e divenne il campione di incassi della storia del cinema spagnolo.
Il peso dell'influenza del potere militare motivò anche l'autocensura dei distributori in modo che il film di Stanley Kubrick *Paths of Glory* (Orizzonti di gloria, 1958) poté essere proiettato per la prima volta in Spagna solo nell'ottobre del 1986. Anche nel 1981 si ebbe il sequestro giudiziale del film documentario *Rocío* di Fernando Ruiz su una popolare processione religiosa andalusa. Il sequestro fu ordinato dal II Tribunale di Siviglia per «oltraggio alla religione cattolica», d'accordo con quanto disposto nel codice penale franchista ancora in vigore, e per «ingiuria a persona morta». *Rocío* avrebbe seguitato a essere proiettato con alcuni tagli, però questo incidente impostò seriamente il problema del valore dei giudizi e della legittimità delle opinioni nel caso del cinema storico o nella cronaca d'informazione.
Gli incidenti sopra citati rivelarono, in definitiva, le difficoltà che si frapponevano al pieno ristabilirsi della libertà di espressione cinematografica. Fra i meccanismi coattivi dello stato figurava per di più l'arma delle sovvenzioni economiche ai produttori. Nel caso della cronaca storica antifranchista di *El proceso de Burgos* (1980), un film basco di Imanol Uribe, lo stato rifiutò il sovvenzionamento economico regolamentare, affermando che la maggior parte del film apparteneva al genere documentario. Dopo la vittoria socialista nelle elezioni dell'ottobre 1982, fu riconosciuto al film il diritto alla sovvenzione statale.
La deregolamentazione della censura franchista nel 1977 danneggiò tanto gli interessi e la strategia delle multinazionali del cinema in Spagna quanto l'industria cinematografica nazionale. Tra il 1975 e il 1977 si produsse pertanto quello che fu giustamente denominato cinema della riforma, vale a dire un cinema che cercava di

El crimen de Cuenca
di Pilar Miró

adeguarsi alla mutevole situazione politica e alle nuove esigenze del mercato. Il cinema della riforma (o cinema di transizione) era nato di fatto negli ultimi mesi di vita di Franco, con alcuni progetti che rintracciavano per la prima volta la memoria storica democratica, lungamente repressa. In questa fase di recupero, la guerra civile e le sue conseguenze apparvero come un tema privilegiato che cominciava a permettere trattamenti non sottomessi agli imperativi ideologici manichei e ufficiali che la censura franchista aveva imposto per quarant'anni. Alla proiezione dei film stranieri da poco autorizzati, come *Espoir* e *Mourir à Madrid*, corrispose la produzione di film spagnoli che consideravano la guerra civile sotto prospettive che erano state fino allora rigorosamente vietate.
Questo ciclo inizia con due film le cui riprese cominciarono poco prima della morte di Franco, ma che uscirono nel 1976, *Retrato de familia* di Antonio Giménez-Rico, e *Las largas vacaciones del 36* di Jaime Camino, nei quali la guerra civile appare tuttavia esaminata dal punto di vista della borghesia, di quella del partito franchista nel primo caso e di quella del partito repubblicano nel secondo. Questi furono i primi film, dopo il 1939, che infransero i tabù sulla rappresentazione ufficiale della guerra civile nella produzione spagnola. Si tratta però di una guerra vista dalla prospettiva delle borghesie dei due partiti nemici durante la guerra civile, anche se più tardi tali prospettive si diversificarono allorché fu abolita la censura.
Las largas vacaciones del 36 si avvicina al tema del ricordo della guerra civile dal punto di vista della media e piccola borghesia repubblicana della Catalogna, punto di vista inedito nella storia del

cinema franchista, anche se la censura (che inizialmente tentò di proibire il film) tagliò la scena finale, che mostrava le truppe marocchine mentre occupavano le terre catalane. La novità del film di Camino si tradusse in uno straordinario successo commerciale accompagnato da applausi alla fine della proiezione. *Retrato de familia* adatta il romanzo di Miguel Delibes, *Mi idolatrado hijo Sisí*, pubblicato nel 1953, e presenta, attraverso il suo protagonista, conservatore e egoista, un'immagine non apologetica della borghesia franchista durante la guerra civile.

Il denso filone tematico della guerra civile si basò a volte su testi letterari di autori della vecchia generazione che aveva vissuto la lotta, adattati allo schermo da autori nati durante o dopo la guerra e che mancavano pertanto di una memoria personale del racconto. Questo successe in *Soldados* (1978) di Alfonso Ungría, basato su un romanzo di Max Aub ambientato nel partito repubblicano; in *Las bicicletas son para el verano* (1984), nel quale Jaime Chávarri adattò la *pièce* teatrale di Fernando Fernán Gómez ambientata a Madrid durante la guerra; negli adattamenti che Francesc Betriu fece dell'ottimo romanzo di Mercé Rodoreda *La Plaza del Diamante* (1982), ambientato nella Barcellona repubblicana e in un penoso dopoguerra, e del racconto di Ramón J. Sender *Réquiem por un campesino español* (1985), che illustra un episodio della complicità della Chiesa con la repressione franchista in Aragón.

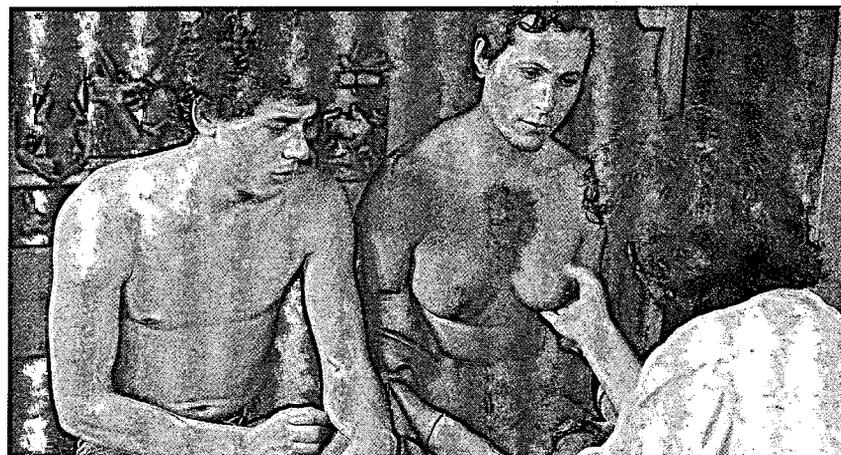
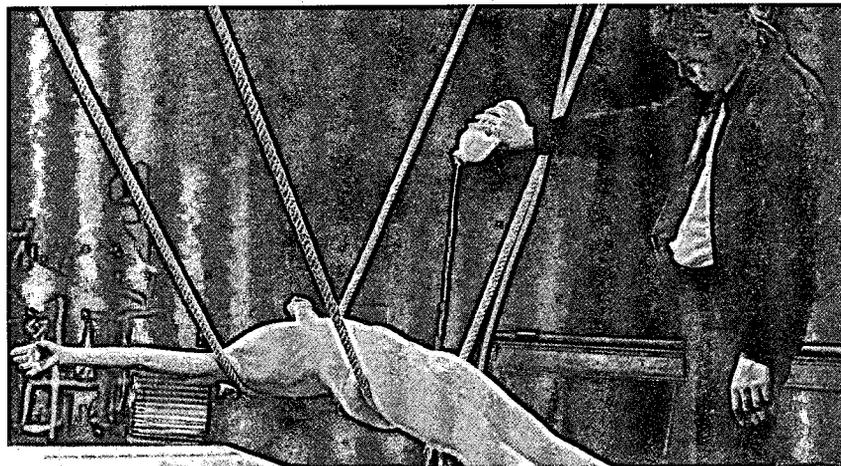
Tra i numerosi film ispirati dalla guerra civile e dalle sue conseguenze immediate, è necessario aggiungere *Companys proceso a Cataluña* (1979) di Joseph Maria Forn, sul martirio e la fucilazione nel 1940 del presidente del governo della Catalogna repubblicana, e la provocatoria commedia *La vaquilla* (1984) realizzata da Luis G. Berlanga con una sceneggiatura scritta nel 1948: una visione antieroica della guerra, ispirata da un cinismo satirico, che ottenne un gran successo commerciale. Poco dopo ottenne un successo straordinario anche *Dragon Rapide* (1986), dove Jaime Camino racconta dettagliatamente i preparativi della rivolta fascista del 1936, nei giorni immediatamente seguenti lo scoppio della guerra, e che propone per la prima volta una dissacrazione della figura di Franco facendolo interpretare sullo schermo da un attore (Juan Diego).

Speciale interesse riveste il ciclo di film sulla guerra civile appartenenti al genere documentario e al cinema-intervista. Apre il ciclo *Caudillo* (1974-77) di Basilio Martín Patino, una biografia di Franco fino al 1939, vista come una irresistibile marcia di ascesa al potere benedetta dalla Chiesa; il personaggio di Franco è presentato all'inizio del film da una voce fuori campo che annuncia con ironia: «C'era una volta un uomo inviato da Dio per salvare la Spagna». Al genere di cinema-intervista appartiene invece *¿Porque perdimos la*

Dall'alto, ***Requiem por un campesino español*** **di F. Betriu,** ***La vaquilla*** **di L. G. Berlanga,** ***Las largas vacaciones del 36*** **di J. Camino.**

guerra? (1977), un genere documentaristico che non si era potuto coltivare durante il franchismo, a causa della censura obbligatoria della sceneggiatura e dei dialoghi. *¿Porque perdimos la guerra?* di Diego Santillán e Luis Galindo utilizza testimoni che permettono di difendere in modo intransigente e acritico le tesi anarchiche durante la guerra civile. In contrasto con questo film di partito e manicheo, *La vieja memoria* (1977) di Jaime Camino offre, con le sue numerose interviste e con le frequenti contraddizioni degli intervistati di ambedue le parti politiche, una visione diversificata della complessità della guerra. A questa serie di documentari deve aggiungersi *Dolores* (1980), realizzato da José Luis García Sanchez e Andrés Linares sulla figura della vecchia dirigente comunista Dolores Ibarruri (la Pasionaria) e *Raza, el espiritu de Franco* (1977), singolare inchiesta di Gonzalo Herraldi attorno alla sfera privata di Franco, quale sceneggiatore del film di esaltazione franchista *Raza* (1941), che contiene interessanti note autobiografiche, indagine effettuata con interviste alla sorella, Pilar Franco, e all'attore protagonista, Alfredo Mayo.
Anche i duri anni del dopoguerra, che con molte difficoltà e generalmente con un maquillage di bellezza si erano potuti presentare prima del 1975 sullo schermo, attirarono gli interessi di molti registi. Nel nuovo e crudele ritratto di un ingrato e aspro dopoguerra comparvero *El corazón del bosque* (1978), sulla fine della resistenza armata sulle montagne delle Asturie, e *Demonios en el jardín* (1982), su un bambino infermo il cui padre lavora come cameriere da Franco, due film interessanti girati da Manuel Gutierrez Aragón; e inoltre *La muchacha de las bragas de oro* (1980), basato su un racconto di Juan Maisé che si svolge in Catalogna, e *Tiempo de silencio* (1986), brillante adattamento del racconto di Luis Martín Santos, ambedue realizzati da Vicente Aranda. Mario Camus aggiunse a questa serie *La colmena*, adattamento di un racconto di Camilo José Cela che si svolge a Madrid nel 1942, premiato al Festival di Berlino.
Questo recupero della memoria proscritta dalla censura franchista abbracciò di fatto il riesame critico della storia spagnola lungo il secolo attuale, che ora poteva essere rivisitato con nuovi criteri e con nuove prospettive politiche e storiografiche. Così il recupero della memoria collettiva repressa permise di evocare periodi conflittuali del passato, per cercare o affermare l'identità politica dei popoli che compongono lo stato plurinazionale spagnolo. Antoni Ribas, per esempio, girò l'ambizioso affresco sociale *La ciudad quemada* (1976), parlato in catalano, che inizia nel 1899, con la fine dell'impero coloniale spagnolo, e termina con le rivolte operaie di quella che fu chiamata «Settimana tragica», nel 1909. Anche se pregiudicato dalla sua rischiosa produzione e realizzazione, *La*

Dall'alto, ***Dragon Rapide*** **di J. Camino,** ***Pascual Duarte*** **di R. Franco,** ***La escopeta nacional*** **di L. G. Berlanga.**

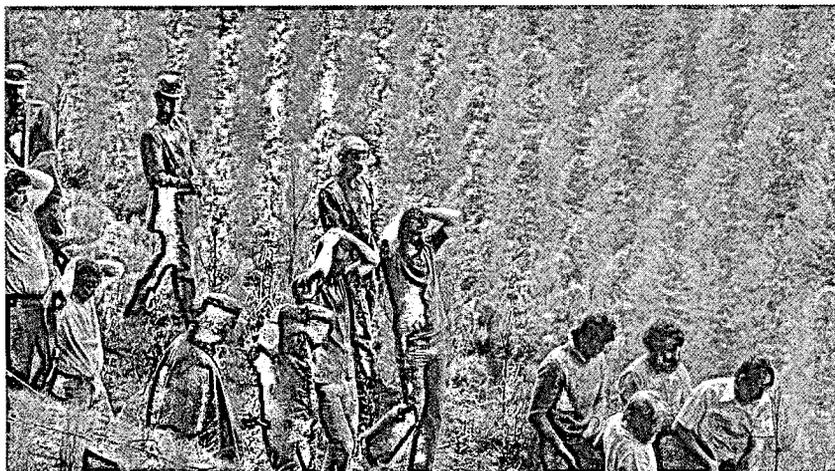
ciudad quemada costituì un'importante iniziativa per normalizzare l'uso della lingua catalana, proibita sotto Franco nei mezzi di comunicazione di massa di Barcellona, città che era stata un centro cinematografico importante prima della guerra civile.
Esattamente nel dicembre del 1975 era stato fondato a Barcellona l'Istituto del cinema catalano, costituito da professionisti catalani del settore, con l'obiettivo di potenziare lo sviluppo industriale e culturale del precedente vitale cinema catalano, e il cui primo frutto fu un notiziario quindicinale di attualità in catalano, iniziato nel giugno del 1977. L'opera industrialmente più ambiziosa del nuovo cinema catalano sarebbe lo sfrontato *Victoria* (1982-83) di Antoni Ribas, trilogia sociale di otto ore la cui azione si volge in tre giornate del giugno 1917. Anche il cinema dei Paesi Baschi, senza tradizione industriale ma beneficiato da generose sovvenzioni istituzionali, iniziò in questi anni una significativa attività, con titoli come *Akelarre* (1983) e *Bandera negra* (1986) di Pedro Olea, *La conquista de Albania* (1983) di Alfonso Ungría e *La morte di Mikel* (1983) di Imanol Uribe.
Nel processo di recupero della memoria storica, la Seconda Repubblica (1931-39), rovinata nella guerra civile, fu evocata da Fernando Fernán Gómez in *Mi hija Hildegart* (1977), biografia della giovane Hildegart Rodríguez, autrice del libro *La revolución sexual de la juventud*, che fu assassinata dalla madre nel 1933. Più importante fu *Pascual Duarte* (1976) di Ricardo Franco, adattamento dell'omonimo racconto di Camilo José Cela, film che è piuttosto un aspro e laconico documento antropologico della Spagna rurale, studiando la disubbidienza istintiva del protagonista, un giovane contadino che vive nella sottosviluppata Extremadura dell'anteguerra e che nel finale viene giustiziato con l'infame garrota, anche se la censura tagliò la parte essenziale della scena, che si ridusse a un'immagine fissa. In *La verdad sobre el caso Savolta* (1979) Antonio Drove adattò un racconto di Eduardo Mendoza, descrivendo le violente lotte sociali a Barcellona all'inizio di questo secolo. In questa fase di recupero della memoria storica si inserì anche il già citato *El crimen de Cuenca* di Pilar Miró.
Anche gli anni della lunga dittatura franchista poterono essere contemplati con occhi nuovi spesso in chiave di commedia. È il caso di *La escopeta nacional* (1978) di Luis G. Berlanga, che sviluppò in chiave di commedia corale l'acuta cronaca satirica di una partita di caccia dell'alta società del tardo franchismo, quando Franco era l'arbitro della lotta per il potere tra i clan della Falange e dell'Opus Dei, mentre l'aristocrazia oziosa approfittava della situazione e gli industriali cercavano prebende a Palazzo.
Altri fim spiccano per le loro messe a fuoco inedite degli anni della dittatura. *El desencanto* (1976) di Jaime Chávarri, per esempio, è la

Dall'alto, *Asignatura pendiente* di J. L. Garci, *Bilbao* di Bigas Luna, *El pico* di E. de la Vega.

splendida esplorazione tecnica di cinema-verità di un microcosmo familiare, quello della famiglia del celebre poeta franchista Leopoldo Panero, morto nel 1962, la cui inesistente dominazione patriarcale è uno dei fantasmi che gravitano sulla disfatta del suo nucleo familiare, specchio di una crisi collettiva. Manuel Gutiérrez Aragón parlò del dopoguerra nei già citati film *El corazón del bosque* e *Demonios en el jardín*, mentre in *Sonámbulos* (1978) partì dal processo di Burgos del 1970 contro militanti rivoluzionari baschi per sviluppare in modo ermetico e seguendo la struttura di un racconto fantastico la storia di un giovane che denuncia sua madre, mentre ambedue militano nell'opposizione clandestina contro la dittatura.
Molto diverso risulta il già citato *El proceso de Burgos*, lungometraggio a carattere documentario del debuttante basco Imanol Uribe, che fu multato dalle autorità. Uribe modificherà sensibilmente i suoi progetti nel film seguente, questa volta con attori professionisti ma basato anche su fatti storici e interpretato da militanti dell'Eta fuggiti dal carcere, intitolato *La fuga de Segovia* (1982). Con questi e altri titoli, come il riuscito *Los santos innocentes* (1985) di Mario Camus, ispirato a un racconto di Delibe, poté essere mostrata sugli schermi spagnoli una nuova cronaca della lunga notte del franchismo e dell'antifranchismo militante.
Anche le tumultuose vicende del passaggio politico dalla dittatura alla democrazia (legalizzazione del partito comunista, agitazione in ambienti militari e minacce di un colpo di stato, prime elezioni democratiche, ecc.) ispirarono numerosi film che trasformarono lo schermo in specchio dell'attualità politica. Il film più significativo di questo genere postfranchista fu *Asignatura pendiente* (1977) di José Luis Garci, un regista debuttante con ampia esperienza come soggettista. In questo film appaiono situazioni politiche e personaggi sconosciuti sugli schermi spagnoli: il protagonista (José Sacristán) è un avvocato specializzato in cause di lavoro, membro del sindacato comunista Comisiones obreras; appaiono anche come marchio storico l'ultimo omaggio a Franco nella Plaza de Oriente, nell'ottobre del 1975, e la sua morte. Questi segni di riconoscimento politico si uniscono astutamente con il tema dell'irrecuperabilità del tempo trascorso, cristallizzato nelle relazioni sessuali tardive di una coppia che non fu capace di realizzarle a tempo dovuto a causa della repressione morale del franchismo. Il riconoscimento di alcuni segni di identità storica spiega il gran successo commerciale del film.
Oltre questo film di fiction, le difficoltà del passaggio della dittatura alla democrazia ispirarono alcuni importanti lungometraggi a carattere documentario. Su questo difficile passaggio Pere Portabella girò il film-inchiesta *Informe general* (1976), testimonianza

alla quale partecipano i politici dell'opposizione antifranchista (alcuni di essi ancora in clandestinità) e che si conclude con le prime elezioni legislative. La stessa volontà di testimonianza-documentario su questo periodo è *Después de...* (1977-81), affresco in due parti di due fratelli, Cecilia e José J. Bartolomé, che avverte l'imminenza di un colpo di stato fascista, così come poi veramente accadde.

Fra i film di fiction che toccano temi legati al passaggio politico si distingue *Camada negra* (1977) di Gutiérrez Aragón, che studia il comportamento di una famiglia fascista di stampo matriarcale che dopo la morte di Franco pratica il terrorismo, incentrando la trama sull'iniziazione rituale del fratello minore alle attività terroristiche del gruppo, secondo la liturgia propria dei racconti infantili. *¡Arriba Hazaña!* (1978) di José Maria Gutiérrez, utilizza il linguaggio metaforico per fare di un collegio e seminario religioso un microcosmo politico dove i personaggi rappresentano le classi sociali nella complessa operazione della riforma postfranchista. L'uccisione di alcuni avvocati comunisti da parte di terroristi dell'estrema destra nel 1977 ispirò a Juan Antonio Bardem *Siete dias de enero* (1977), mentre il ritorno dell'esiliato repubblicano (Antonio Ferrandis) in *Volver a empezar* (1982) di José Luis Garci, per riprendere il fidanzamento interrotto nel 1939, ebbe un valore emblematico che fu coronato dall'Oscar al miglior film in lingua straniera e gli valse un gran successo commerciale.

Però la liberalizzazione della censura colpì drasticamente anche l'affluenza di film stranieri a lungo proibiti sul mercato spagnolo. Titoli sensazionali bloccati dalla censura dal 1939 affluirono tutti insieme sugli schermi. In questa valanga eterogenea figuravano titoli tanto carismatici come *L'ultimo tango a Parigi* di Bertolucci, *Emmanuelle* di Jaeckin, *Mourir à Madrid* di Rossif, *Il Decamerone* di Pasolini, ecc... Questa valanga costituì una concorrenza durissima per l'industria cinematografica spagnola, che difficilmente poteva far fronte a una selezione dei film più appetibili, in termini commerciali, di vari decenni di produzione mondiale. Per alleggerire la pressione dei film stranieri sul mercato cinematografico spagnolo si stabilì una quota di programmazione di 2:1 (cioè 120 giorni di proiezione obbligatoria di cinema spagnolo rispetto a 240 giorni di cinema straniero ogni anno in tutte le sale). I distributori protestarono per queste misure; legati agli interessi della distribuzione multinazionale, i circuiti oligopolici preferivano favorire il cinema d'importazione (specialmente quello degli Stati Uniti) e affermavano che la produzione spagnola non era sufficiente a coprire la quota di programmazione. Dal canto loro, i produttori consideravano che una quota di programmazione altamente protezionistica era imprescindibile per stimolare la produzione di film.

Senza dubbio la quota di programmazione non era un mezzo sufficiente per risollevare la crisi industriale del cinema spagnolo, visto che il rapidissimo elevarsi dei costi di produzione, conseguenza dell'ininterrotta inflazione, avrebbe richiesto l'ampliamento dei mercati del cinema spagnolo, quando in realtà soltanto i film di Carlos Saura avevano un'esportazione regolare. Il contrasto sulla quota di programmazione si sarebbe risolto nel gennaio 1980, con una legge che ordinava a tutti i cinema di programmare un film spagnolo ogni tre stranieri per periodi di quattro mesi.
In questo clima di grave crisi industriale, il cinema spagnolo si giovò dell'allargamento della libertà di espressione per diversificare significativamente i suoi generi, come abbiamo già detto. Questo diversificarsi si produsse sia nel film di cassetta e d'evasione, sia nel film d'autore. Nell'ambito del film di cassetta l'erotismo fu la scintilla della nuova commedia libertina, a volte con pretesti culturali o letterari scimmiottando Pasolini (*La lozana andalusa* di Vicente Escrivá, *Las delicias de los verdes años* di Antonio Mercero, *Cuentos de las sábanas blancas* di Mariano Ozores); in altri casi la sessualità fu il perno dei 'drammi di denuncia' dell'aborto, della prostituzione, di certe patologie sessuali, realizzati in modo opportunista dal vecchio I.F. Iquino.
In definitiva, il clima di libertà d'espressione che si consolidò lentamente dopo la morte di Franco favorì il risorgere nel cinema della vena libertaria che era risultata così importante nella cultura popolare spagnola dell'anteguerra. *Pascual Duarte* e *La verdad sobre el caso Savolta*, per esempio, possiedono, oltre al loro indubbio valore storico, un soffio libertario molto significativo che coincide con le tradizioni popolari spagnole. Questa apertura si plasmò specialmente in un modo nuovo di trattare la sessualità sullo schermo, come si può vedere in *La petición* (1976), film con il quale debuttò Pilar Miró adattando un racconto di Zola.
Dopo la proibizione di *El crimen de Cuenca* Pilar Miró girò il film, in parte autobiografico, *Gary Cooper que estás en los cielos* (1980), sulla solitudine di una donna nel contesto della sua vita professionale; *Hablemos esta noche* (1982), con una oculata critica verso l'ambizione mascolina; e una interpretazione molto libera della passione di *Werther* (1986). Pilar Miró non fu l'unica donna che si dedicò in questo periodo alla regia cinematografica, perché poco dopo apparve *Vámonos, Barbara* (1978), un film femminista di Cecilia Bartolo che consolidava, con una nuova rappresentazione, la figura della donna nel nuovo discorso ideologico del cinema spagnolo.
In questa nuova fase di libertà d'espressione, un trattamento molto intelligente dell'ossessione sessuale c'è in *Bilbao* (1978), girato dal catalano Bigas Luna in 16 mm ma proiettato in 35 mm, uno dei

La fuga de Segovia di I. Uribe, *El amor del capitán Brando* di J. de Armiñán, *La portentosa vida del Padre Vicente* di C. Mira.

film più personali di questo periodo. Bigas Luna crea un universo erotico accentuatamente nevrotico che continua in *Caniche* (1979), dove narra la relazione incestuosa di due fratelli in una inquietante atmosfera claustrofobica. È significativa in questo periodo di echi libertari anche la ripetuta rivendicazione della condizione omosessuale maschile e del travestitismo che contrastavano con la tradizione *machista* spagnola e la sua mitologia sessuale. In questo nuovo periodo di trasgressione della morale sessuale spiccano *Cambio de sexo* (1976) di Vicente Aranda, *Los placeres ocultos* (1976) e *El diputado* (1978), ambedue di Eloy de la Iglesia, *A un dios desconocido* (1977) di Jaime Chávarri, *Un hombre llamado 'Flor de Otoño'* (1978) di Pedro Olea, *Ocaña, retrato intermitente* (1978), film-intervista sul pittore travestito Pepe Ocaña, realizzato da Ventura Pons, e *La muerte de Mikel* (1984) di Imanol Uribe.
Il sovvertimento dei divieti morali è presente nel documentario analitico *El asesino de Petralbes* (1978), altro modello di cinema-verità di Gonzalo Herralde, attento a esaminare con simpatia la personalità di un pederasta assassino condannato a morte e rinchiuso nel carcere di Huesca. Eloy de la Iglesia, autore nei suoi film di molteplici ritratti omosessuali, offre inoltre crudeli affreschi dell'emarginazione sociale, della delinquenza giovanile, dell'ambiente dei drogati e della prostituzione maschile in *Colegas* (1982) e *El pico* (1983). E tra le migliori descrizioni della passione sessuale sordida e smisurata nelle sue tensioni tra l'odio e la passione, si colloca *Fanny Pelopaja* (1985) di Vicente Aranda, basato su un racconto poliziesco di Andreu Martín.
Il sovvertimento dei valori tradizionali, intoccabili durante il franchismo, arrivò a toccare anche l'agiografia religiosa, e Carles Mira portò a termine una gioiosa demistificazione della vita e dei miracoli attribuiti a San Vincenzo Ferreri in *La partentosa vida del Padre Vicente* (1978), che sollevò proteste ufficiali a Valencia, città natale del santo del XIV secolo. Una visione eterodossa e corrosiva delle istituzioni cattoliche e dei suoi rappresentanti compare anche in *Padre Nuestro* (1985) di Francisco Regueiro, e in *Extramuros* di Miguel Picazo. E in questa trasgressione dei valori tradizionali ereditati dal franchismo, Carlos Mira continuò nell'opera di demistificazione delle situazioni tipiche e delle glorie della storia ufficiale di Spagna con le sue divertenti farse *Jalea real* (1982) e *Que nos quiten lo bailao* (1983).
La fine della censura di stato permise quindi una vivificante esplosione della libertà di espressione cinematografica in Spagna, che si manifestò nell'ambito politico, religioso, morale e sessuale. L'ambito nel quale invece è percettibile una lieve cautela per autocensura degli addetti ai lavori è quello militare.

(traduzione dallo spagnolo di Flavia Savarese)

I nuovi acuti della cinelirica

Ermanno Comuzio

La *film-opera renaissance* è un fenomeno richiesto dal basso o calato dall'alto? Voluto cioè dal pubblico (o determinato da quelle che produttori e cineasti ritengono siano le richieste dell'utente) oppure promosso artificialmente dagli operatori culturali, dagli intellettuali, dai maestri di pensiero perché è il momento giusto, perché è la moda, perché l'industria culturale lo richiede?
Che si verifichi un risveglio d'interesse per le varie forme in cui opera e cinema si incontrano (e parallelamente per il connubio opera-tv) è indubbio. Dopo la *Carmen* di Rosi, che ha avuto una *audience* nient'affatto riservata ai musicofili, è in distribuzione uno dei due *Orfeo* del 1985 (quello svizzero da Monteverdi, regia di Claude Goretta); Golan e Globus, due produttori che si gettano avidamente su ogni appiglio spettacolare in vista del botteghino, affidano a Zeffirelli un *Otello* con Placido Domingo e Katia Ricciarelli e mettono in cantiere un *Macbeth* con Leo Nucci, il primo baritono del Metropolitan, e Shirley Verrett. Comencini annuncia che realizzerà *La bohème* con Barbara Hendrix (Orchestra nazionale di Francia diretta da Leonard Bernstein, divo televisivo per merito di Beethoven), e Wajda che farà un *Boris Godunov* con Ruggero Raimondi e la direzione musicale di Rostropovic (un *Boris* 'vero', dunque, non un kolossal storico che soffre terribilmente della mancanza di Musorgskij come il *Boris* di Bondarčuk, presentato nel 1985 a Cannes).
Sempre per la Cannon di Golan e Globus, l'inglese Jonathan Miller (il cui *Rigoletto* londinese trasferito in ambiente mafioso fece scalpore, quattro anni fa, e che ha presentato al "Maggio Fiorentino 1986" una *Tosca* ambientata nel 1943) annuncia *I racconti di Hoffmann* da Offenbach, versione che nelle intenzioni dovrebbe fare impallidire la squisita operazione di Powell e Pressburger del 1951.
Poi si svolgono e si annunciano varie manifestazioni e rassegne, un po' dappertutto in Italia, in cui il film-opera è al centro dell'attenzione. Tali rassegne sono di solito basate sul doppio binario della riproposta di determinati esiti (i film) o della riflessione su di essi

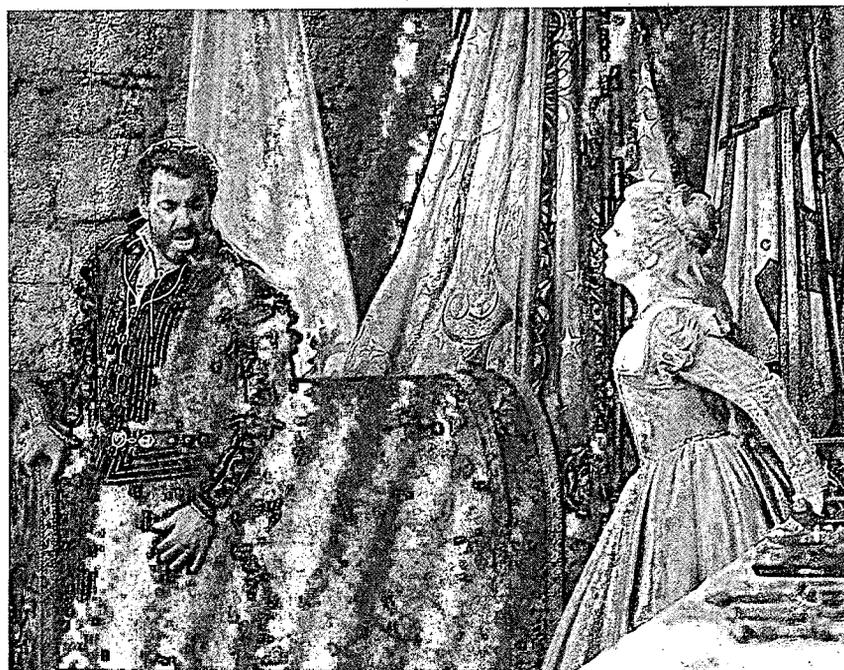
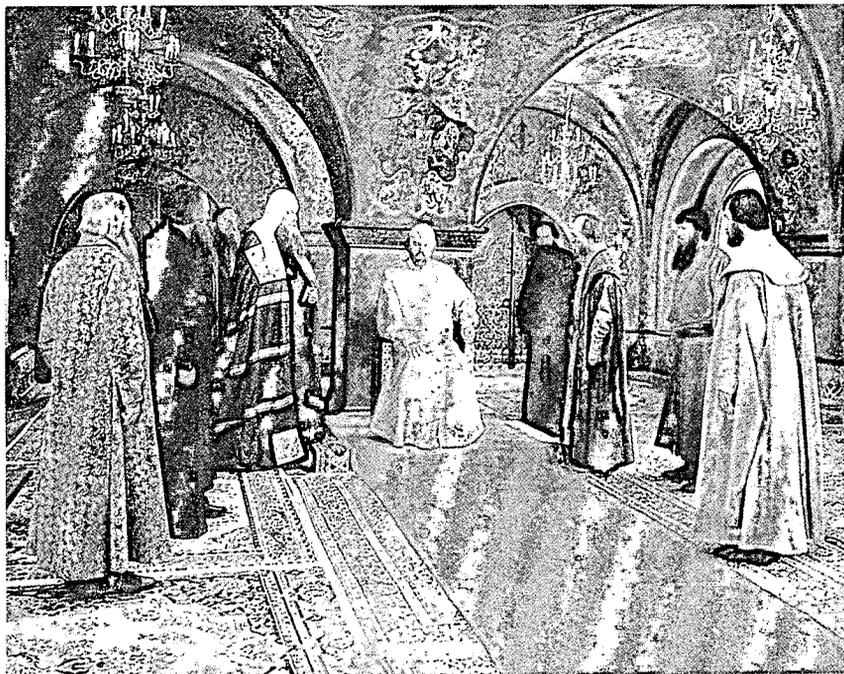
(seminari, tavole rotonde, ecc.). Si noti che tali manifestazioni sono organizzate sia da enti di carattere musicale (centri teatrali, associazioni di appassionati) sia da enti di carattere cinematografico (o enti pubblici rivolti all'attività cinematografica: gli uffici cinema dei comuni, ecc.). E per il 1987 il Festival di Cannes annuncia un incontro internazionale su "Cinema e opera", introdotto da un film di montaggio di circa un'ora diretto da Pierre Vozlinsky, in cui verrà mostrata la storia e l'evoluzione del rapporto cinema/opera attraverso ciò che è stato fatto finora. In occasione del 40° anniversario del festival, Cannes intende dunque essere non solo un punto cardine del cinema ma anche un polo di riflessione su una questione che occupa sempre di più l'attenzione di tanti, cineasti, teleasti, consumatori e chiosatori.
È anche questione di televisione. Distinguere i media è inutile in generale, per quanto riguarda cinema e televisione; inutilissimo in particolare, per quanto riguarda l'opera in immagini. Poiché a un certo punto (timidamente fin dagli anni Cinquanta, poi sempre più in doti massicce) si affacciano all'orizzonte le possibilità della registrazione su nastro elettronico. Filmare un'opera è un'impresa complicata, con problemi aggiunti rispetto a quelli che propone ogni pellicola spettacolare; affidare un'esecuzione operistica teatrale al videonastro è assai più semplice e più economico. Si stabilisce poi una interrelazione sempre più inestricabile fra i due mezzi per la doppia utilizzazione (sala e video) dei film.
Bisogna distinguere, certo. In cinema, un conto è la vera e propria opera filmata (come i Barbieri, le Lucie, i Rigoletti, le Traviate, le Bohème, i Trovatori, le Favorite, le Sonnambule, le Aide e così via della stagione tutta italiana 1945-1955), un conto il film che svolge un suo discorso autonomo partendo dall'opera in musica (come il *Mosé e Aronne* di Straub e Huillet, del 1974, e il *Parsifal* di Syberberg, del 1982); con una gamma infinita di sfumature tra un caso e l'altro. In televisione, abbiamo la videocronaca di una recita (l'inaugurazione di una stagione alla Scala, per esempio), che appartiene in certo senso al giornalismo televisivo; la registrazione *live*; quella ripresa in teatro ma trasmessa con aggiustamenti in differita (in questo caso al regista dell'opera in teatro si affianca il regista dell'edizione televisiva); e infine la video-opera, nata in studio e concepita appositamente per il mezzo televisivo.
Nei riguardi dello spettatore-consumatore, le distinzioni appaiono comunque abbastanza speciose. L'opera, oggi, è multimediale. Le possibilità della tecnica offrono strumenti sempre più sofisticati alla realizzazione di prodotti che sono allo stesso tempo spettacoli teatrali, film da proiettare sullo schermo, trasmissioni televisive e videocassette. Da qualche anno sono in commercio musicassette su licenza inglese da vedersi e ascoltarsi sul video domestico, con

registrazioni di spettacoli realizzati a Londra, Edimburgo, all'Arena di Verona, alla Scala di Milano e in altri luoghi.
Ogni teatro cura registrazioni su videonastro delle sue esecuzioni, e spesso impresari, registi, direttori d'orchestra ne fanno spettacoli in cassetta che entrano nei mercati come prodotti autonomi, e non hanno più, come una volta, semplice scopo di documentazione e di memoria. Sono lontani i tempi, infatti, in cui Giancarlo Menotti filmava la sua opera *The Medium* (1951) per conservarne una testimonianza per i posteri; Roberto Rossellini riprendeva la sua edizione al S. Carlo di Napoli dell'opera-oratorio di Honegger *Giovanna d'Arco al rogo* (1954) per eternare l'interpretazione di Ingrid Bergman; Paul Czinner filmava il *Don Giovanni* del Festival di Salisburgo (1955) per fissare per sempre la sfolgorante direzione di Wilhelm Fürtwangler, o *Il cavaliere della rosa* nel 1963 per documentare, su sollecitazione di Herbert Von Karajan, la creazione insuperata di Elisabeth Schwarzkopf.
Sembra proprio che la tecnologia abbia rilanciato non solo un genere cinematografico, ma lo stesso melodramma. Forma d'arte autenticamente popolare nel secolo scorso, l'opera conosce oggi un ampliamento della *audience* in vari settori, in quello solito degli appassionati del bel canto, nei ceti intellettuali e nel settore giovanile. Quest'ultimo è il fenomeno più interessante. Si registra infatti uno spostamento dell'interesse dal pubblico tradizionale dei teatri d'opera a un nuovo tipo di pubblico. Quello classico del loggione, che non perdona una stecca ed esulta per l'acuto, si ancora al suo attaccamente un po' isterico per le grandi voci e strepita e fischia, sentendosi tradito, di fronte alle edizioni in cui si privilegia l'equilibrio dell'insieme, anche se prive dei divi (un altro segno del fatale crepuscolo dei fans di matrice antica è il decadimento, o la scomparsa, dei locali tipici — osteria delle comparse, trattoria del teatro — in cui si radunavano gli amatori). Per contro, si consolida l'interesse di un nuovo tipo di pubblico, al quale l'ugola di Pavarotti e l'esito al Regio di Parma interessano meno dell'esito complessivo di uno spettacolo da vedere e da sentire che rimbalza in diverse sedi e, appunto, in diversi media. È un pubblico soprattutto di giovani, i quali ascoltano l'opera alla radio o in disco, si abbandonano con animo nuovo — con distacco indulgente, si direbbe, per le svolte trucibalde del libretto e per le ridicolaggini poetiche dei versi — accettando non solo Verdi e il verismo, ma anche la più difficile opera barocca, assunta nei suoi valori puramente melici (e non più drammatici). È questo, probabilmente, che ha reso possibile la realizzazione di operazioni aristocratiche come le versioni dell'*Orfeo* di Monteverdi (Goretta, 1985) e dell'*Orfeo e Euridice* di Gluck (Gàal, 1985), prima d'ora o praticamente impensabili o ristrette a un pubblico selezionato.

I nuovi pubblici tengono soprattutto conto dell'interdipendenza fra opera e mezzi di riproduzione del suono e dell'immagine, nel senso che la loro frequentazione dell'opera nasce dal dilagare dei dischi, delle musicassette, dall'ascolto della radio, dalla televisione, dalle videoregistrazioni. Come afferma Antonio Sacchi nel presentare la pubblicazione *L'ultimo mélo*, uscita nel 1984 per accompagnare il "Progetto melodramma" (stagione d'opera, proiezione di film, registrazione magnetica di opere liriche, videoregistrazioni) realizzato dall'Amministrazione provinciale di Pavia, «l'opera lirica, riprodotta e diffusa dai nuovi mezzi di comunicazione, consolida le basi della propria fortuna presso un pubblico eterogeneo, che incrementa la propria domanda di 'melodramma' nella misura in cui si moltiplicano le occasioni e le possibilità di ascoltarlo e vederlo». Il fenomeno in parte si imparenta con una più generale tendenza dei nostri tempi, quella relativa al consumo intensivo di prodotti in cui non solo l'aspetto visuale e quello auditivo sono congiunti, ma si scambiano mutuamente i valori. Diciamo anche dei 'videomusicali' (videorock, promotionals, videoclips: si chiamano in tanti modi) in cui lo spettatore-ascoltatore è esplicitamente chiamato a *vedere musica* e ad *ascoltare le immagini*, acutizzando un nuovo senso che una ascoltatissima trasmissione televisiva chiama «orecchiocchio». Non c'è concerto di musica pop (in tutte le sue accezioni), d'altronde, che non offra insieme alle note amplificate da poderosi impianti — un modo per penetrare in tutt'intera la persona, e non solo negli organi auditivi — un aspetto visivo, che va dall'assetto scenico all'azione dei *performers*, dalle luci ai fumi, dalla proiezione di diapositive a quella di videonastri, sia addosso agli esecutori e sopra gli sfondi, sia attraverso batterie di teleschermi.

Immagine e musica: quadratura del cerchio?

«Peut-être la musique fait voir et l'image fait entendre» postula l'estensore della proposta d'incontro in occasione del Festival di Cannes 1987. «Peut-être», dice bene. Poiché in realtà nessuno sa esattamente cosa accade quando suono e immagine si uniscono in un'unica offerta: se e come si uniscono, o addirittura se si scambiano i ruoli. O se invece si tratta di una nuova retorica, che è d'uopo sostenere con formulazioni più o meno burbanzose per apparire nel giro, per non essere esclusi dal novero degli *yuppies* della cultura.
In realtà nessun semiologo, che pure ha studiato a fondo i rapporti tra la realtà e i suoi segni, ossia l'immagine del reale, ha indagato sui rapporti fra l'immagine e il suono. Nessuno di loro ci dice cosa scatta esattamente (ma dove: nella psiche? nei sensi periferici?

nelle viscere? nel sistema nervoso?) quando a un'immagine si coniuga la musica. Ciascuno di noi ne fa l'esperienza quotidianamente: si assiste allo svolgimento di una storia qualunque, allo scorrere di una vicenda esposta attraverso gli obiettivi di una cinepresa o di una telecamera, e a un certo momento (la scelta del momento, altro argomento interessante) entra la musica. Cosa cambia? Poiché qualcosa cambia indubbiamente, il convoglio dell'attenzione si sposta su un altro binario, occhi e orecchi acquistano una nuova sensibilità, qualcosa ci si muove dentro. Il racconto diventa 'diverso', e noi ci consegniamo a una nuova suggestione, spesso intrigati, spesso indifesi.
La musica è un elemento emolliente, si sa. Un unguento, un balsamo profumato che stordisce il raziocinio e abbassa le difese. Ma non è solo questo: è una questione di meccanismi linguistici, quelli appunto che non sono stati ancora indagati. Rozzamente, per quanto riguarda l'opera, si è sempre detto che il libretto può essere infame e i versi possono essere impossibili, ma l'uno e gli altri sono riscattati dalla musica. L'opera è la musica, non il libretto. Nel mestiere del cinema, quando il produttore o il regista assistono sconsolati alla proiezione di una scena appena girata particolarmente mal riuscita, c'è sempre qualcuno che li rincuora con un argomento infallibile (spesso illusorio, si sa): «Poi, con la musica!...». Figuriamoci dunque nel film-opera, operazione retta interamente dal connubio fra immagine e musica. Finora, sull'argomento, si sono spese parole che giostrano fra loro come in un torneo cavalleresco, di quelli con le lance di legno e le dame che premiano con il loro nastro colorato il vincitore, simbolico quanto lo sconfitto, che al massimo ha fatto un capitombolo.
I 'puri' tuonano contro quella fatale operazione di contaminazione che è costringere il cinema a sciogliere il melodramma dalla sua costrizione teatrale (non è un gioco di parole). L'opera in palcoscenico è nella sua sede naturale, è chiaro, è nata per questo (perlomeno l'opera tradizionale: esistono anche opere nate per altre sedi, in vista della televisione, per esempio, o combinando il teatro con altri luoghi e mezzi, come ha dimostrato — per fare solo un esempio — il Ronconi del rossiniano *Viaggio a Reims* a Pesaro, rappresentato contemporaneamente sul palcoscenico, in piazza e con le telecamere). Ma appare ineluttabile che l'opera non si sottragga alle possibilità tecnologiche ed espressive offerte dai moderni strumenti di comunicazione. 'Contaminazione', si è detto, che qualcuno giudica una brutta parola. Per gli antichi la *contaminatio* era un genere dignitosissimo.
Ma Siegfrid Kracauer sentenzia: «L'opera lirica sullo schermo è un urto rovinoso fra due mondi, rovinoso per entrambi». Da noi il musicologo S.A. Luciani tenta una motivazione: «La riduzione di

Otello **di F. Zeffirelli. In alto,** ***Boris Godunov*** **di S. Bondarčuk. A sinistra,** ***Carmen*** **di F. Rosi.**

un'opera in film rappresenta una vera e propria quadratura del cerchio. L'opera in musica è infatti il teatro di poesia per così dire *au ralenti*. Il cinema, per contrario, è il teatro in forma sintetica e dinamica. La conseguenza di questa osservazione è facile a trarsi. L'opera diventa il genere di rappresentazione più antitetico al cinema». Ai giorni nostri un Fedele D'Amico, uno dei più autorevoli critici musicali italiani (l'altro è Massimo Mila, che non si pronuncia neppure) spara a zero proprio sulla «prevaricazione» delle immagini: «L'immagine si impone con maggior forza ai nostri sensi. Essa, alla fine, prevarrà sulla musica, impedendo allo spettatore l'esperienza intensa che si vive a teatro o semplicemente ascoltando la musica. E senza esperienze intense, non c'è vera conoscenza. Viviamo nella società delle immagini. Non vedo che utilità ci sia a travolgere in questo vortice anche l'esperienza musicale».

D'Amico parla di una realtà in atto, anzi di un *work in progress*, ed effettivamente non si sa bene quali saranno gli sviluppi di una situazione magmatica, piena di fermenti, di promesse e di contraddizioni. Ma Luciani si rifà (nel 1938) a una questione di principio, valida al di là del contingente, quella per cui l'opera in musica va considerata il regno della convenzione, e dunque il trionfo dell'*irreale*, mentre il cinema va reputato il dominio del *reale*, della concretezza. O, se vogliamo, che la musica è l'analisi, il cinema la sintesi. Noi sappiamo invece che il cinema si regge totalmente, a sua volta, sulla convenzione: tutto, proprio tutto al cinema è 'irrealismo'.

Gli esempi che rovesciano l'assunto di Luciani, per quanto riguarda il film-opera, sono facili. Lasciando stare i due risultati citati di Straub-Huillet e di Syberberg, pensiamo solo all'ambientazione palladiana del *Don Giovanni* (1979) di Losey, che non è una soluzione scenografica ma nutre di significati peregrini l'opera mozartiana, reinventandola o riproponendola in chiave squisitamente politica (l'Europa del 1787 in decomposizione avanzata e alla soglia della rivoluzione); e si tratta di una 'rappresentazione' in cui i paesaggi 'finti' dei marmi palladiani e quelli 'veri' della Rotonda col suo parco appaiono chiaramente irreali e metaforici, assai più delle scene di carta che, sul palcoscenico, rifanno il palazzo del Commendatore o i giardini di Siviglia, pretendendo una loro 'realtà'.

Il teorico italiano parla anche di «ralenti», che dominerebbe l'opera in musica. Zeffirelli — i cui film-opera sono tutti basati sulla dimensione 'spettacolare', dunque 'finta', dipinta (anche i prati, gli alberi, i fiori, le piazze, con i quali egli pretende di fare del «realismo operistico») — ricorre al 'ralenti' nella sua *Traviata* del 1982, o comunque a un sistema di ripresa 'morbida' e avviluppante

che ha l'effetto della ripresa rallentata. Un *ralenti* autentico è quello adottato da Jean-Pierre Ponnelle, regista francese indubbiamente ricco di idee (e suscitatore di polemiche), attivo sul palcoscenico e per la tv, che nella sua *Butterfly* del 1974 distende il sognante duetto Butterfly-Suzuki del second'atto («Gettiamo a mani piene/ mammole e tuberose...») in una scena rallentata di sorprendente fascino, anche perché quadra benissimo (la quadratura del cerchio...) con quella determinata musica; anche se essa, ovviamente, si dipana nel suo 'tempo' originario. E soprattutto, anche se la soluzione pare arbitraria, il regista non fa che costruire su precisi spunti offerti dall'opera stessa, per quanto riguarda la natura della musica e il libretto (la didascalia dice, a proposito delle due donne che spargono fiori: «con leggero ondulamento di danza»).

Regie rispettose, regie trasgressive

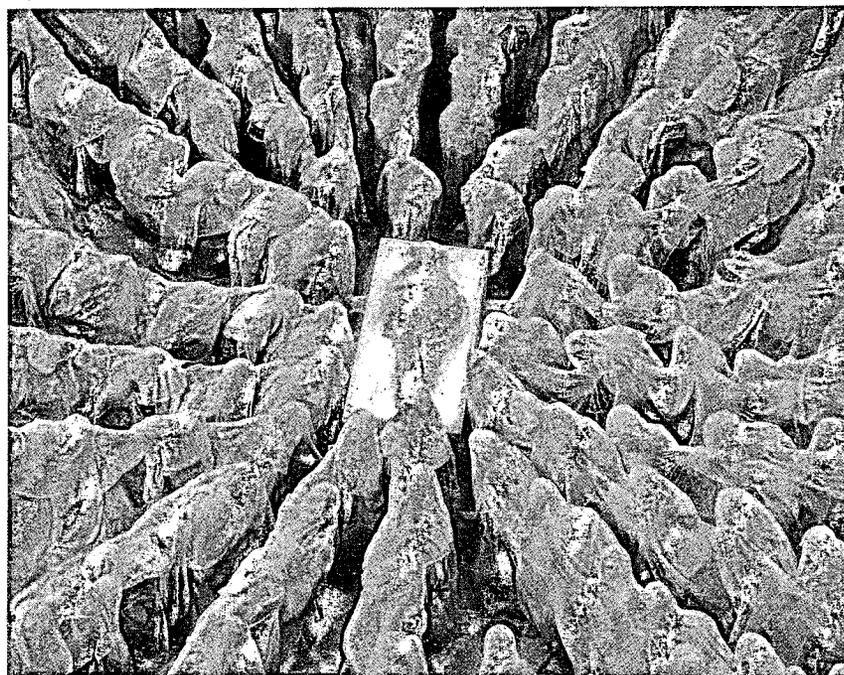
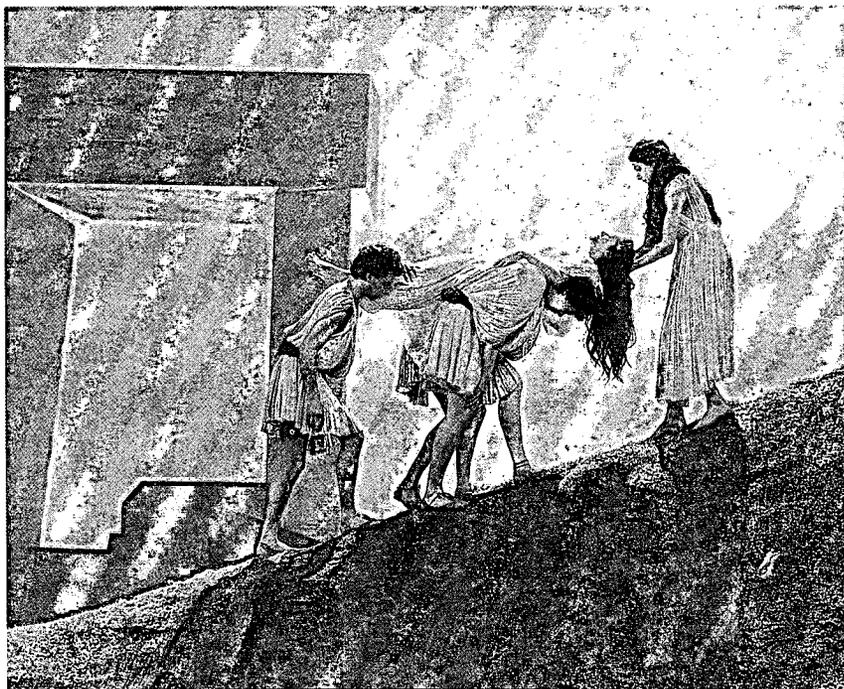
Sempre a proposito di questa *Butterfly* di Ponnelle (trasmessa anche dalla nostra televisione, sia pure dieci anni dopo la realizzazione; e d'altronde la famosissima edizione dell'*Anello del Nibelungo* a Bayreuth, realizzata nel 1976 da Patrice Chéreau con la direzione musicale di Pierre Boulez, viene trasmessa 'a rate', una "Giornata" ogni qualche mese, a partire dal 1986) un'altra soluzione va più in là, per quanto riguarda l'audacia di soluzioni innovative rispetto alle messinscene teatrali. Ci riferiamo all'inizio del terz'atto, retto da un lungo intervento orchestrale sull'aprirsi del giorno (Butterfly è in attesa dalla sera precedente, «immobile, rigida come una statua», precisa la didascalia). A teatro la scena è vuota, c'è solo la protagonista in preda ai suoi pensieri, mentre Ponnelle ha visualizzato questi pensieri, si è avvalso dei diversi spunti tematici del brano musicale per farci 'penetrare' dentro la testa di Butterfly e farci immaginare le sue speranze, farci anticipare con lei i desideri (la venuta trionfale di Pinkerton, la partenza a tre — lui, lei, il figlioletto — per l'America).
Qui e altrove il regista alterna la ripresa del canto 'esteriore' della protagonista (lei in primo piano canta quelle parole che udiamo nel sonoro) a una specie di canto 'interiore' (Butterfly in primo piano, a bocca chiusa, 'pensa' le parole che udiamo nel sonoro). Pare un procedimento particolarmente audace, quello di applicare all'opera la tecnica già usata da Laurence Olivier nei suoi monologhi dell'*Amleto* filmato; ma tra l'altro sono procedimenti già usati anche nel campo della cinelirica. Le soluzioni passano spesso di mano in mano, costituiscono anzi una specie di 'repertorio' più o meno conscio di nuovi moduli linguistici del settore; forse ci troviamo già di fronte, addirittura, a un nuovo formulario.
Per esempio, la soluzione canto cantato-canto pensato si trovava

già nel ciaikovskiano *Evgenij Onegin* filmato dal russo Roman Tikhomirov nel 1959 con i complessi del Bolshoi: ci riferiamo alla scena della lettera del primo atto, quella in cui Tatiana scrive a Onegin una lunga lettera per rivelargli i suoi sentimenti amorosi, giostrata fra il canto espresso e quello interiore. Un altro momento che si ripete a distanza si trova nella *Traviata* di Mario Lanfranchi del 1967 e in quella di Zeffirelli del 1982: il 'confronto' tra la protagonista e il suo ritratto, come drammatico segno dello sdoppiamento della Violetta cinicamente dedita ai piaceri e della Violetta che cede all'amore (Lanfranchi), nonché della Violetta che assiste agonizzante alla liquidazione della sua esistenza e della Violetta nel fulgore dei suoi trionfi mondani (Zeffirelli).
Naturalmente le soluzioni innovative, le creazioni registiche più o meno sorprendenti non sono da accogliere beatamente solo perché ci sono, solo perché i demiurghi della scena, del set e dello studio ce le propongono (o ce le impongono). Molti sono i registi che attualizzano in maniera selvaggia, che costruiscono superfetazioni tanto personali da rimanere spesso esoteriche ed ermetiche. La *querelle*, anche qui, è vasta. «Qualunque scalzacani è capace di trasferire l'ambientazione d'un melodramma dall'epoca in cui si finge l'azione a quella dell'autore, o a qualsiasi altra, e di starsene contento, come sempre accade, al 'quia'. L'originalità, l'ardimento estremo di alcuni anni fa sono divenuti divisa più precettistica del Sabato Fascista, riflesso condizionato più immancabile di quelli del cane di Pavlov». È il pensiero di Paolo Isotta, uno dei critici musicali meno teneri verso le 'novità'.
Ma dall'accettare tutto senza discriminazione a voler mandare tutti i registi d'opera in pensione, come fa Isotta, corre una casistica che, in teatro, al cinema, in tv, è fortunatamente molto ricca. Senza troppo preoccuparsi, com'è giusto, di definizioni teoriche e di polemiche sui principi (la principale riguarda la possibilità, o impossibilità, di ridurre *ad unum* universi segnici diversi), i registi delle versioni cine-operistiche post-Bergman (*Il flauto magico* del 1975 è un momento-cardine: da questo successo discende la produzione divulgativa degli ultimi anni) si sono dati da fare. Hanno fatto cose, più o meno perfette, più o meno disastrose, ma insomma hanno dato inizio a un'epoca vivace, quella che stiamo ancora vivendo, costellata di esiti provocatori e discutibili, nel senso proprio, positivo, dei termini.
I film-opera di Losey (*Don Giovanni*), di Zeffirelli (*Traviata* e *Otello*, ma anche *Cavalleria* e *Pagliacci*, film a pieno titolo anche se trasmessi finora solo in tv), il *Parsifal* di Syberberg, la *Carmen* di Rosi (ma anche *Carmen Story* di Saura, 'balletto parallelo' sull'opera bizetiana come Gallone & C. filmavano quarant'anni fa le 'opere parallele'), i due *Orfeo* sono delle frustate nelle abitudini

dello spettatore di cinema e dell'amatore della lirica. E non si può passare sotto silenzio, con la scusa che non si tratta propriamente di cinema, l'attuale ritorno alla grande di opere in tv. Ricordiamo solo quelle arrivate in Italia per merito della Rai, trascurando così mitici risultati stranieri — quelli dell'Opera di Amburgo, quelli del Covent Garden, quelli della Nbc americana — di cui ci si limita a leggere. Non solo nel 1986 abbiamo avuto sui teleschermi di casa, fra l'altro, la *Tosca* del Met di Sinopoli-Zeffirelli; il *Trovatore* dell'Arena di Verona 1985 di Giovaninetti-Patroni Griffi; *Le nozze di Figaro* della Scala 1982 di Muti-Strehler; *La bohème* di Genova in Cina di Magiera-Menotti-Gregoretti-Chi Qing Yun (al direttore d'orchestra Leone Magiera si sono associati, in questo caso, un regista teatrale, uno televisivo e un 'regista esecutivo' cinese); la *Butterfly* della Beta Film-Unitel di Monaco, di Von Karajan-Ponnelle; *La Santa di Bleecker Street* di Spoleto 1986 di Barto-Menotti; ma abbiamo potuto fare anche i confronti tra questa produzione degli anni Ottanta con le opere registrate in studio nel 1954, opportunamente tirate fuori dagli archivi.

Più cinema che musica?

I diversi concetti di regia lirico-cine-televisiva che si sono incarnati in tutti questi esempi ci permettono di dire che l'opera filmata costituisce oggi una delle palestre più interessanti e vitali della produzione di immagini. Insieme, sotto certi aspetti, ai video-clip. Gianfranco Bettetini, nell'introdurre un fascicolo pubblicato dagli Amici della Scala sulla diffusione dell'opera lirica attraverso la televisione, è a sua volta categorico: «È possibile ora affermare che nessuna ricerca sui linguaggi audiovisivi (e, naturalmente, nessuna loro pratica espressiva, nemmeno la più bassa) può prescindere da tutto quanto è stato ideato e costruito nel campo del rapporto fra lo schermo, piccolo o grande che sia, e l'opera lirica».
Gli sdegni e le preclusioni rivestono oggi l'importanza che avevano i forconi dei contadini contro la macchina a vapore. I risultati non dimostrano, sia chiaro, che i problemi non ci sono o che si possono risolvere con un atto di presunzione. Dimostrano solo che muoversi in tutte le direzioni, cercare motivi e soluzioni, è meglio che recriminare. La critica, insomma, specialmente in questo campo, viene decisamente a rimorchio: non solo non dà indicazioni, ma non segue neppure l'esistente.
Eppure la materia su cui esercitarsi è vasta e di enorme interesse. Lasciando stare l'analisi scientifico-linguistica del rapporto suono/immagine, basta pensare alla questione del play-back. Ormai il *Don Giovanni* di Losey ha indicato una strada, quella dei cantanti-attori che ascoltano il nastro registrato da loro in precedenza, e vi

si adeguano cantando e recitando. Una pratica tutta diversa da quella dei visi (e non solo di quelli) sovrapposti alle voci di cantanti, come accadeva nei *Pagliacci* di Costa del 1948 o nell'*Aida* di Fracassi del 1953, in cui Gina Lollobrigida e Sofia Loren facevano rispettivamente la carpa (come si dice in gergo per coloro che aprono e chiudono la bocca sulla traccia del canto già registrato) per conto di Onelia Fineschi e di Renata Tebaldi.
Una delle cose più fastidiose di quei lontani risultati è proprio la mancanza di, come dire?, vocale vitalità dei personaggi che si vedevano sullo schermo. Cantavano passioni tempestose, e infilavano possenti perorazioni in cui corpo e anima eran tutti nell'ugola, e le facce rimanevano composte, il respiro era controllato, le gole rimandavano alle statue del Canova. Oggi fortunatamente non si rifugge dal mostrare il meccanismo del canto in atto, un modo anche questo di far entrare sempre di più lo spettatore-ascoltatore all'interno della macchina spettacolo, introdurlo per così dire sul palcoscenico e fra le quinte, e non limitarsi a fornirgli un cannocchiale per vedere più da vicino, dal suo posto in platea, il cantante in azione.
Aveva ragione Mario Labroca, quando scriveva nel 1959: «Nessun timore delle bocche che si aprono nell'urlo e nell'acuto perché sono bocche che cantano; nessuna preoccupazione per le profonde prese di respiro, che fanno parte della esigenza del canto, e neanche per qualche gesto che aiuta canto e respirazione». Ci sembra proprio che, ora più che mai, in tempo di acrobatismi tecnici e di libere invenzioni, il cantante al lavoro sia importante da vedere, nel film-opera: anche se, come è stato accennato all'inizio, il pubblico matura i suoi gusti e sta sempre più attento alle soluzioni di regia, l'importanza del momento lirico per eccellenza non viene meno.
Qualcuno fa di tutto per defilare tale momento, per opporsi alla «fastidiosa fisiologia del canto» (la definizione è di Zeffirelli), in maniera *divagatoria* come fa appunto Zeffirelli, che scorre via sugli elementi di una scenografia come sempre, nelle sue fatiche, lussureggiante, oppure in maniera *drammaturgica*, come fa Rosi che cerca di non far vedere troppo le bocche aperte per andare piuttosto sui gesti e sui movimenti. Insomma sull'azione, che volta a volta è metaforica, allusiva (come nel coretto delle sigaraie della sua *Carmen*, in cui le braccia alzate sopra la testa mimano il fumo delle sigarette) o di un rude, energico verismo spettacolare (come nello strattone di Carmen nel finale del prim'atto, quando fa cadere don José da cavallo e fugge, momento degno di un western alla Dick Richards, quello di *Fango, sudore e polvere da sparo*). Altri, privi di ogni complesso, non ritengono di dover celare lo sforzo fisico del canto, che aggiunge pathos di per sé all'immagine-suono. Le pregiudiziali, i metodi — insistiamo — non contano. Che un

Orfeo e Euridice
di I. Gaál. In alto,
***Orfeo* di C. Goretta.**

regista prediliga lo studio, e dunque la stilizzazione, e un altro il *plein air*; che un regista intenda farsi portavoce in tutta umiltà dell'autore delle musiche (Bergman è ancora un esempio) e un altro imbastisca sull'occasione una sua riflessione motivata, tendendo, come si dice, allo 'svelamento del testo', non ha importanza. Anche negli errori, questa pratica, sempre più 'svelata' grazie alla riproducibilità tecnica dell'opera lirica nelle sue diverse forme, compone ormai un universo pieno di fascino.
Ma come, si dirà, e il corretto approccio del cineasta all'opera lirica, i diritti della musica, il predominio intangibile, 'sacro', della partitura, dove li mettiamo? Personalmente, tali questioni non ci sembrano così privilegiate ed esclusive. Se domandiamo ai direttori d'orchestra, essi dicono che «l'ideale è lavorare con registi, che vengano non importa se dal teatro o dal cinema, ma che abbiano prima di tutto un assoluto rispetto per la musica e poi una conoscenza musicale, anche senza essere musicisti» (il parere è di Claudio Abbado, e ben rappresenta quello dei suoi colleghi). I fatti si incaricano di smentire l'assolutezza di questo tipo di affermazioni, molto vicine al luogo comune. Pensiamo solo al risultato di Rosi, decisamente emozionante (più cinema che musica? benissimo) anche se questo regista, per sua stessa ammissione, non ha particolari conoscenze musicali.
Siamo nel bel mezzo della mischia. Non occorre proprio aspettarci a ogni costo il capolavoro audiovisivo, che coronerebbe gli sforzi fatti finora, a detta degli assolutisti, e magari invece sfocerebbe in un vicolo cieco, senza possibilità di ulteriori sviluppi; né auspicare il compositore-poeta (o il cineasta-poeta) per la creazione totale, pura, definitiva. Non ci importa niente, del capolavoro; meglio il lavoro, tanti lavori in corso. Sappiamo solo che il momento è eccitante. Può darsi che sia una 'bella confusione', può darsi che questo andare avanti per tentativi continui costituisca solo una tumultuosa e pericolosa 'prova d'orchestra' per un evento che non si produrrà mai, nella sua compiutezza. Non importa.
Questi risultati che si succedono secondo diversissime sollecitazioni e si danno battaglia l'un l'altro già caratterizzano positivamente il presente momento, anche nella spregiudicatezza degli atteggiamenti e nelle irrequietezze irrispettose delle 'regole'. Cosa diceva d'altronde Walter, il giovane innovatore e vincitore della gara poetico-musicale (o melo-drammatica, se vogliamo) dei *Maestri cantori di Norimberga*?

Ma! quei maestri!
Ah! quei maestri!
Come la regola
Ne impania gli estri!

Cinecittà a Nizza (1940-43)

Jean A. Gili

Nel 1939, alla vigilia della seconda guerra mondiale, sorgevano nel comprensorio nizzardo alcuni stabilimenti cinematografici di una certa importanza. A partire dal 1930, con l'avvento del sonoro e la conseguente esigenza di trasformare gli impianti, non pochi degli stabilimenti che erano sorti come funghi negli anni del muto erano stati costretti a chiudere i battenti. Rimanevano ancora in funzione, nel 1939, soltanto gli studi della Victorine, situati a ovest di Nizza, e, a poche centinaia di metri da questi, a Saint-Laurent-du-Var, sull'altra riva del fiume, gli studi della Nicaea Films. Mentre gli stabilimenti della Victorine occupavano un'area di 70 mila mq e disponevano di sette teatri di posa, quelli della Nicaea coprivano 11 mila mq e di teatri di posa ne avevano solo tre.

Nel giugno 1940 la brutale aggressione tedesca e l'armistizio fecero precipitare il mondo del cinema francese nel caos più completo. Per sfuggire l'invasore, registi, attori, sceneggiatori, tecnici emigrano nella Francia meridione; altri, Clair ad esempio, o Duvivier o Feyder, optano per l'estero. Il 10 giugno, giorno in cui l'Italia dichiara guerra alla Francia, Renoir, che si trova a Roma e ha appena iniziato le riprese di Tosca, *abbandona gli studi romani e raggiunge direttamente gli Stati Uniti.*

Nel giro di qualche mese Nizza assurge al ruolo di vero e proprio punto di convergenza. A registrare per primo questa massiccia affluenza di gente di cinema, evidentemente fiduciosa di trovare sulle coste del Mediterraneo la possibilità di riprendere la propria attività, è il giornalista Pierre Gaffré, per molti anni redattore capo di «Parade d'azur», una rivista interamente consacrata alle mondanità della Costa Azzurra. Il fenomeno migratorio si protrarrà per tutta la durata della guerra. «Tutto il cinema francese si era rifugiato a Nizza negli studi della Victorine», annota nel suo libro di ricordi Jean-Louis Barrault[1], che nel 1943 proprio a Nizza, dove l'anno prima aveva seguito la moglie Madeleine Renaud impegnata da Grémillon per Lumière d'été, *girerà il suo famoso* Les enfants du paradis.

Il 28 luglio 1940 «L'Éclaireur», il maggior quotidiano nizzardo, reca in prima pagina un lungo articolo a firma Pierre Rocher, il cui titolo recita: «Marcel L'Herbier e Abel Gance ribadiscono l'ormai inderogabile necessità di trapiantare sulla Costa Azzurra il genuino mestiere del cinema; tutti e due si preparano a girare quest'estate negli studi della Victorine i primi film francesi

---

[1] Jean-Louis Barrault, *Souvenirs pour demain*, Paris, Le Seuil, 1972.

del dopoguerra». Il testo dell'articolo merita ampi stralci, in quanto fornisce dati di notevole interesse per ricostruire quali fossero le idee correnti sul cinema francese all'indomani della sconfitta del giugno 1940 e della conseguente nascita del regime di Vichy. Pierre Rocher osserva preliminarmente che, con Parigi in mano tedesca, restano disponibili nella zona libera, concentrati fra Nizza e Marsiglia, soltanto nove teatri di posa (nella sola Parigi ne esistevano ben trenta!); ne consegue ai cineasti profughi nel Mezzogiorno francese una notevole riduzione delle possibilità operative. Ed è soprattutto per questo che Rocher auspica un intervento specificamente diretto a incrementare l'industria cinematografica sulla Costa Azzurra, prevedendo per Nizza, «la Hollywood francese», un brillante avvenire. E per dare maggior forza ai propri auspici, Rocher chiama alla ribalta due cineasti sfollati nella regione di Nizza. Intervistato a Cap d'Antibes, Marcel L'Herbier dichiara: «Cineasti, soggettisti, star, registi, operatori o tecnici di produzione francesi son tutti fermamente convinti che nei giorni decisivi che oggi viviamo non si tratta semplicemente di riprendere sulla Costa Azzurra l'attività cinematografica languente altrove, ma occorre realizzare una struttura più articolata, maggiormente rapportata al futuro, più in sintonia con quanto la Francia legittimamente si aspetta dal magico mondo del cinema per gettare le basi della propria rinascita. Si tratterà dunque d'impiantare sulle coste del Mediterraneo un centro di produzione cinematografica insieme industriale e artistico, nazionale e allo stesso tempo di respiro europeo». Marcel L'Herbier prosegue ribadendo la necessità di «rimettere al più presto in funzione gli studi esistenti», e conclude: «Il cinema può fornire a questa regione l'industria succedanea di cui essa ha impellente bisogno».

Pierre Rocher passa poi a intervistare Abel Gance, che si è ritirato in una proprietà di Châteauneuf de Grasse; e Gance gli dichiara di aver già prenotato gli studi della Victorine per farvi girare L'Herbier, Allégret, Renoir e Clair (affermazione a dir poco strana, dal momento che era arcinoto che gli ultimi due avevano abbandonato la Francia per rifugiarsi negli Stati Uniti); aggiungendo: «Il cinema deve portare all'estero la voce della Francia, messaggio di uno spirito che non può essere sottomesso».

Per quel che concerne gli stabilimenti di posa, il punto di vista di Gance diverge nettamente da quello di L'Herbier; l'autore di La roue e del Napoléon auspica infatti l'abbandono dell'ambiente artificiale degli studi: «Voglio assolutamente trasferire in campagna le macchine da presa, voglio far loro brucare l'erba fresca, voglio che respirino i mutevoli orizzonti marini, le emozionanti linee delle colline»; proposta che resterà del tutto disattesa, dal momento che il cinema francese degli anni di guerra rimarrà ostinatamente un cinema soffocato entro le quattro pareti dei teatri di posa. In chiusura d'intervista, Gance annuncia di avere in cantiere parecchi film, e che sta per cominciarne uno: l'11 novembre 1940, infatti, inizia le riprese di La Vénus aveugle (La Venere cieca), un drammone interpretato da Viviane Romance.

La ripresa del lavoro negli studi di Nizza va tuttavia a rilento: nel 1941 vi sono in lavorazione soltanto otto film, e si tratta per di più di pellicole di modestissimo livello, a parte gli appena dignitosi Les deux timides di Yves Allégret e L'Arlésienne di Marc Allégret.

Nell'ambito della gestione degli stabilimenti, è doveroso segnalare l'attiva presenza a Nizza del Comité d'Organisation de l'Industrie Cinématographique. Fondato con decreto del governo di Vichy il 2 dicembre 1940 e presieduto da

Raoul Ploquin e Robert Buron, il Coic ha il compito di dirigere e riorganizzare l'industria cinematografica francese nelle sue varie articolazioni (produzione, distribuzione, gestione). Il Comitato ha delegati nelle più importanti città della Francia, e uno di essi è insediato a Nizza. Al Coic è in particolare demandato l'incarico di curare la rigorosa applicazione delle leggi razziali rivolte a escludere un certo numero di artisti e di tecnici dai teatri di posa. È in questo ambito che viene inviata ai membri delle diverse associazioni di lavoratori una circolare che ribadisce specificamente il testo della legge 3 ottobre 1940: «Senza eccezioni o deroghe di sorta, gli ebrei non potranno esercitare le sottoelencate attività professionali: direttore, amministratore, gestore d'imprese per la produzione, la distribuzione, la programmazione di pellicole cinematografiche; regista e direttore della fotografia, sceneggiatore; direttore, amministratore, gestore di sale teatrali o cinematografiche».
Il Coic estende poi motu proprio *l'applicazione della legge nell'ambito della distribuzione: ai capinoleggio, capiservizio, rappresentanti, programmatori; in quello della gestione: agli esercenti di sala, capiservizio e segretari, capizona, programmatori autorizzati, capicabina, capoperatori, operatori*[2]. *In questo modo s'inibiva agli ebrei l'intero ventaglio delle professioni in campo cinematografico.*
Temendo che gli studi di Nizza potessero cadere sotto l'egida d'una società tedesca, il Coic agisce in modo da favorire una società francese che ha chiesto in affitto le installazioni della Victorine. In seguito al crac finanziario della Franco-Film Aubert e alla costituzione nel 1930 della Gaumont Franco-Film Aubert (Gffa), terreno ed edifici della Victorine erano venuti in possesso della Banque Nationale de Crédit, la banca creditrice della società in liquidazione. Alla fine del 1940 la Bnc concede l'attivo aziendale e il diritto di contratto d'affitto alla Società per la gestione degli stabilimenti della Costa Azzura (Sesca), una società di nuova costituzione fondata dal produttore André Paulvé (Discina), che sarà il presidente della Sesca, da Henry Dié e A. Sarrut (proprietario della testata «L'Oeuvre». Per impulso della Sesca, le attività degli stabilimenti della Victorine conoscono un rapido incremento; d'altronde sarà questa stessa società a gestire dal 1941, per conto degli organismi ufficiali del cinema italiano, il controllo degli studi.
Luigi Freddi, dal settembre 1934 al marzo 1939 direttore del Dipartimento di cinematografia presso il Ministero della cultura popolare e, a partire dal gennaio 1940, presidente dell'Enic e di Cinecittà, ripercorre nel suo volume Il cinema *(Roma, L'Arnia, 1949, 2 tomi) i momenti essenziali della politica di penetrazione degli interessi italiani nelle società cinematografiche francesi. A partire dal 1940 s'inaugura una politica mirante a concretare una partecipazione finanziaria di Cinecittà all'interno dell'industria cinematografica d'oltralpe. Freddi evidenzia il fatto che dopo la sconfitta francese del giugno 1940 i tedeschi si erano impossessati del mercato cinematografico: «La Germania passò senz'altro all'assorbimento di tutti i più importanti organismi cinematografici francesi mediante la costituzione di enti giuridicamente camuffati come società francesi, ma tuttavia di assoluta influenza germanica».*
Nella zona occupata si assiste al progressivo inserimento di una capillare

[2] Cfr. *Sur l'écran blanc des années noires*, in «Les dossiers du Clan», n. 2, maggio 1967.

infrastruttura controllata dai tedeschi, cui naturalmente va affiancata la Continental Film, società tedesca della quale è presidente Alfred Greven e che è preposta alla produzione di film in Francia. Sempre in zona d'occupazione, Freddi preme sui membri della Commissione d'armistizio franco-italiana, affinché sia garantita libertà d'azione alle tre società d'origine franco-italiana insediate a Parigi fin dal 1939. Cosicché la Lux-Zenith, la Francinex e la Scalera, emanazioni delle società italiane Lux, Consorzio Eia e Scalera Film, potranno continuare a produrre e a distribuire film anche dopo il 1940[3].

Nella zona libera, il Ministero della cultura popolare affida a Freddi l'incarico di contattare alcuni industriali francesi in vista dell'auspicabile costituzione di società franco-italiane: «Gli amichevoli rapporti che mi legavano ad esponenti della cinematografia francese, che si erano rifugiati oltre la linea di demarcazione per sottrarsi all'invadenza tedesca, ed una sagace inchiesta compiuta dal dott. Foffano, mi indussero ad agire per sottrarre all'accaparramento germanico, d'accordo coi francesi, quanto era ancora possibile salvare. Studiata a fondo la situazione, informati appieno i Ministeri della Cultura, degli Esteri, delle Finanze e degli Scambi e Valute, il Ministero della Cultura Popolare dava incarico a Cinecittà di iniziare le trattative adatte allo scopo. Decisi, in pieno accordo coi miei collaboratori, di preferire le trattative commerciali, da condursi su un piano di parità e reciprocità, ispirate dal desiderio di creare una base di lavoro suscettibile di resistere alle vicissitudini della guerra, emancipata dalla predominanza germanica e atta allo svolgimento di un proficuo futuro in unione ai francesi, qualunque fosse l'esito del conflitto. Il dott. Foffano, sul pericoloso terreno costantemente minacciato dai diktat *e dai sistemi perentori dei vari ufficiali della Filmprüfstelle, in unione ad intelligenti funzionari francesi, coadiuvati brillantemente da industriali del cinema e da banchieri, animati dal proposito patriottico di salvare quanto era rimasto ancora libero in Francia nel campo cinematografico, condusse in porto le laboriose e qualche volta pericolose trattative».*

Dunque, in plateale contraddizione con quelli che erano gli orientamenti delle alleanze politiche, francesi e italiani fanno causa comune per bloccare la pressante ingerenza tedesca: l'asse cinematografico non passa dunque per Berlino, ma per Nizza! I preliminari dell'accordo vengono discussi il 30 maggio 1941, il patto viene siglato a Nizza nel febbraio 1942 e ratificato a Roma nel marzo successivo (per la Francia firmò Maurice Couve de Murville, il futuro primo ministro della V Repubblica). Il testo dell'accordo prevede l'ammissione di Cinecittà in una società già costituita e la creazione di due nuove società, mentre la Sesca viene rilevata da Cinecittà, che assume il controllo del 60% del capitale, ed è messa in quiescenza a vantaggio dei due organismi neonati, la Societé Cinématographique Méditerranéenne d'Exploitation (Cimex) e la Societé Cinématographique Mediterranéenne de Production (Cimep).

Il capitale della Cimex è per il 60% di Cinecittà, per il 40% della casa di produzione Discina. La Cimex affitta (attivo aziendale e diritto di locazione)

---

[3] Sull'attività della Lux in Francia, cfr. Jean A. Gili "La Lux Compagnie Cinématographique de France (1933-1970)", in Alberto Farassino, Tatti Sanguineti, *Lux Film, Esthétique et système d'un studio italien*, Editions du Festival du film de Locarno, 1984.

Dall'alto, *Les visiteurs du soir* di M. Carné, *L'éternel retour* di J. Delannoy, *L'inévitable Monsieur Dobois* di P. Billon.

gli studi della Victorine e noleggia gli studi di Saint-Laurent-du-Var: i due stabilimenti sono ormai gestiti dallo stesso organismo. Produttore dal 1938 e direttore della Discina, André Paulvé viene nominato responsabile della Cimex; a capo di questa società, produrrà alcune tra le più importanti pellicole girate a Nizza durante il periodo bellico, in particolare Lumière d'été *di Jean Grémillon,* Les visiteurs du soir *(L'amore e il diavolo) di Marcel Carné,* L'éternel retour *(L'immortale leggenda) di Jean Delannoy e Jean Cocteau. Ed è ancora a Paulvé che si dovrà* Les enfants du paradis *(Amanti perduti) di Marcel Carné.*

La Cimep, anch'essa franco-italiana (Cinecittà ne detiene il 50% del capitale), ha il compito di produrre film negli stabilimenti di Nizza e di distribuire sia questi sia i film italiani doppiati in francese. Nell'intento di agevolare la proiezione dei film suddetti e «per controbilanciare», afferma Freddi, «l'ostilità che la Continental sviluppava per impedire ai film di questi organismi l'accesso all'esercizio», Cinecittà acquista a Nizza due sale cinematografiche, il Casino des variétés e il Forum, due locali lussuosi che entrano nel circuito di distribuzione dell'Enic.

Come si vede, gli italiani si erano dunque solidamente inseriti nell'attività cinematografica a Nizza parecchio tempo prima che le loro truppe occupassero la città, il che avvenne nel novembre del 1942. Freddi ci tiene a sottolineare che sotto l'egida di queste nuove società gli stabilimenti vengono rimodernati e adattati alle particolari esigenze dell'epoca: i generatori elettrici, per esempio, funzionano alimentati da motori a gassogeno. Per iniziativa del nuovo direttore degli studi, Roberto Dandi, vengono eseguiti alcuni lavori di risistemazione specificamente finalizzati a migliorare l'ambiente di lavoro e a creare un certo confort per gli operai: vengono infatti allestiti spogliatoi, docce, un'infermeria, una mensa. In questo periodo, tra operai e amministrativi, lavorano agli studi della Victorine e della Nicaea Films circa quattrocento persone[4].

L'attività degli stabilimenti nel biennio 1942-43 è piuttosto intensa. Luigi Freddi fornisce un elenco di film girati nel periodo della gestione italiana degli stabilimenti (tra parentesi, la data d'inizio delle riprese):

— *Produzione Imperia*
  Félicie Nanteuil *di Marc Allégret (25 aprile 1942)*

— *Produzione Discina*
  Les visiteurs du soir *di Marcel Carné (27 aprile 1943)*
  Lumière d'été *di Jean Grémillon (17 agosto 1942)*
  L'éternel retour *di Jean Delannoy (15 marzo 1943)*
  Les mistères de Paris *di Jacques de Baroncelli (5 maggio 1943)*

---

[4] Secondo il quotidiano «Le Petit Niçois» dell'11-12 settembre 1943, l'arrivo delle truppe tedesche a Nizza portò con sé il blocco degli stabilimenti, sicché duecento uomini restarono senza lavoro; nel suo volume, Freddi parla di trecento disoccupati. Ma la cifra complessiva di quattrocento fornitaci nel corso di un'intervista da Henri Clair, uno dei direttori degli stabilimenti, non sembra affatto esagerata, dal momento che si riferisce globalmente agli impiegati amministrativi e agli operai dei due complessi della Nicaea Films e della Victorine.

— *Produzione Cimep*
Le mort ne reçoit plus *di Jean Tarride (10 maggio 1943)*
Béatrice devant le désir *di Jean de Marguenat (7 giugno 1943)*
Les petites du Quai aux Fleurs *di Marc Allégret (15 giugno 1943)*

— *Produzione Scalera*
La vie de bohème *di Marcel L'Herbier (10 dicembre 1942)*

— *Produzione Invicta*
La boite aux rêves *di Jean Choux e poi di Yves Allégret (14 giungo 1943)*
Les enfants du paradis *di Marcel Carné (17 agosto 1943)*

A questo elenco di Freddi si dovranno aggiungere:

— *Produzione Minerva*
L'ange gardien *di Jacques de Casembroot (16 febbraio 1942)*[5]

— *Produzione Pac*
L'inévitable Monsieur Dubois *di Pierre Billon (2 novembre 1942)*

E occorrerà segnalare infine che Jaques Becker verrà a Nizza per girare gli esterni di Dernier atout, *film di cui ha iniziato le riprese a Parigi il 24 marzo 1942 (Produzione Essor Cinématographique Français).*
Davanti a un elenco come questo viene spontaneo domandarsi se il peso che Cinecittà ebbe nella produzione francese abbia favorito l'accesso di attori e creatori italiani negli studi nizzardi. Ebbene, eccetto Maria Denis, cui venne affidato il ruolo di Mimì nella Vie de bohème *di L'Herbier*[6]*, nessun altro attore italiano fu mai convocato a Nizza. E a questo proposito cade opportuna una precisazione. Luigi Freddi afferma che esisterebbe una versione italiana di* Les petites du Quai aux Fleurs, *versione in cui figurerebbe Adriana Benetti; ora, alla luce di un'attenta verifica, l'informazione si è rivelata inesatta: la supposta versione 'italiana' del film non è infatti mai esistita*[7]*. Certo è che l'unica presenza italiana di un certo rilievo — e di rilievo più per ciò che il personaggio rappresenterà in seguito che per le responsabilità che in quel periodo gravavano sulle sue spalle — è quella di Michelangelo Antonioni, inviato dalla società produttrice come assistente del film* Les visiteurs du soir.
Di quell'esperienza Antonioni conserva un pessimo ricordo: «Carné non sapeva niente del mio incarico. Era furibondo. Per giunta, ero italiano ed eravamo ancora in guerra... Nei miei riguardi si è comportato in maniera scostante e offensiva. Quando giravamo gli esterni sulle colline di Nizza, all'ora di pranzo si apparecchiava una gran tavola e a turno si attingeva ad un unico piatto di portata, che veniva fatto circolare. Ebbene, quando il piatto mi arrivava davanti e potevo finalmente servirmi, Carné me lo strappava dalle

[5] Jacques de Casembroot era direttore artistico degli studi della Nicaea Films.

[6] Nel suo libro di memorie, *La tête qui tourne* (Paris, Belfond, 1979), Marcel L'Herbier tace sulla presenza degli italiani a Nizza e cita una sola volta Maria Denis.

[7] Va ricordato che in zona d'occupazione Assia Noris è la protagonista del *Capitain Fracasse* di Abel Gance (1942, prodotto dalla Lux) e di *Le voyageur de la Toussaint* di Louis Daquin (produzione Francinex).

mani, e così restavo digiuno. Meno male che in quel periodo me la passavo bene a soldi, la società produttrice mi pagava infatti piuttosto bene, e così, nonostante i tempi difficili e la tessera annonaria, ero perfettamente in grado di risolvere il problema del mangiare. Avevo trovato un espediente infallibile: entravo in un ristorante italiano e ordinavo per prima cosa una bottiglia di vino... magari un Château-Laffitte d'annata, che naturalmente costava un occhio, "l'ira di Dio" si dice in Italia. Dopo quel vino, potevo ordinare qualunque cosa!»[8].

Durante il suo soggiorno a Nizza, Antonioni scopre Lo straniero, *il celebre romanzo di Albert Camus, e anche... i retroscena di un grand'hotel: «Avrei voluto girare* Lo straniero *immediatamente, appena scoperto il libro a Nizza, dove mi trattenevo in attesa di un visto che mi avrebbe permesso di raggiungere Carné a Parigi. Alloggiavo al Negresco, conducevo una vita da nababbo, ma non avevo niente da fare, tanto che mi era venuto in mente di girare un film sulla vita in un grande albergo descritta non dal punto di vista della clientela, bensì da quello del personale: dalla parte insomma dei camerieri, di chi viveva all'ultimo piano. Dopo molte insistenze, il direttore aveva accondisceso a che io mi travestissi da cameriere e ne assumessi per una settimana ogni compito; e così sono andato a dormire lassù, e mi sono anche divertito un bel po'. Lo stratagemma mi ha dato l'opportunità di conoscere parecchie cosette sui meccanismi interni di un grande albergo. Avevo riempito di appunti due interi quaderni, con l'intenzione di cavarne una sceneggiatura; ma purtroppo li ho smarriti, e così ho dovuto rinunciare a realizzare il mio progetto; e mi dispiace di non aver potuto utilizzare questa mia esperienza diretta. Di tempo libero, dicevo, ne avevo fin troppo, e per passarlo entravo in qualche libreria. Un giorno mi è capitato fra le mani* L'étranger; *l'ho aperto e ne ho letto lo straordinario inizio: "Ho ricevuto un telegramma dalla casa di riposo: Mamma morta. Funerale domani. Cordiali saluti". Ho passato tutta la notte a leggerlo. Collaboravo in quel periodo a un settimanale italiano, "Il Cosmopolita" e ho immediatamente spedito in redazione un articolo su Camus. Sono stato il primo in Italia a parlare di lui»*[9].

Ultimo ma significativo segno della presenza italiana a Nizza, sottolinea ancora Freddi, è il ruolo che le autorità di Roma assumono per proteggere ebrei e giovani su cui pende la minaccia della deportazione nei campi di lavoro tedeschi. Per esempio, su raccomandazione di Freddi, Kurt Alexander, uno sceneggiatore disoccupato che aveva a suo tempo collaborato alla sceneggiatura di La signora di tutti *di Max Ophüls e di* Le scarpe al sole *di Marco Elter, viene chiamato a collaborare con Jean Aurenche e Marcel Achard alla stesura di* Les petites du Quai aux Fleurs *(collaborazione chiaramente non registrata nei titoli di testa); dopo l'8 settembre 1943 Alexander sarà però arrestato dai tedeschi e morirà in un campo di concentramento. Freddi aggiunge che molti giovani riescono a eludere il passaggio per l'ufficio di collocamento tedesco grazie ai certificati di lavoro e di obbligo di presenza negli stabilimenti che vengono loro rilasciati; e lo stesso avviene per un certo numero di ebrei. Simili espedienti, di cui occorrerebbe misurare comunque*

---

[8] In *Identification d'un cinéaste. Entretien avec Michelangelo Antonioni*, in «L'Express», 9-15 agosto 1985.

[9] Ibidem.

Maria Denis e Louis Jourdan in *La vie de bohème* di M. L'Herbier.

l'effettiva rilevanza, non sono naturalmente più possibili dopo l'armistizio di Badoglio e dopo che in conseguenza di esso gli italiani lasciano Nizza. Una cosa è certa: l'arrivo a Nizza dei tedeschi segnerà l'inizio di una spietata caccia all'ebreo.
Si può concludere affermando che nonostante i black-out, nonostante la cattiva qualità della pellicola e le difficoltà d'ogni tipo in materia di approvvigionamento, gli stabilimenti cinematografici di Nizza e di Saint-Laurent-du-Var hanno permesso la realizzazione di molti film nel drammatico biennio 1942-43: un biennio che paradossalmente si configura come uno dei periodi più luminosi della storia del cinema sulla Costa Azzurra.

(traduzione dal francese di Eugenio Ragni)

NOTE

"Per Andrej Tarkovskij" convegno al C.S.C.

"Per Andrej Tarkovskij". Così, con una scarna, quasi pudica motivazione si è reso omaggio, a poco meno di un mese dalla scomparsa, al cineasta sovietico, alla sua arte, alla sua idea del mondo. Nell'aula magna del Centro sperimentale di cinematografia, gremita di folla, il 19 gennaio ha avuto svolgimento un conciso, ma denso convegno cui hanno portato il loro specifico contributo Mino Argentieri (*L'opera cinematografica*), Giovanni Buttafava (*La critica sovietica: consensi e dissensi*), Cesare G. De Michelis (*Le radici culturali*), Nicoletta Misler (*Nella tradizione dell'arte russa*), Tomas Spidlek (*Spiritualità slava e religiosità ortodossa*).
Nella circostanza particolare sono poi brevemente intervenuti Guido Aristarco e Giuseppe Lanci, mentre Tonino Guerra, già collaboratore alla sceneggiatura per alcuni film di Tarkovskij, ha fatto pervenire parole di devota memoria per l'amico venuto a mancare. Rivedere oggi un'opera come *Nostalghia*, ha scritto tra l'altro Guerra, fa capire quanta passione, quanto fervore Tarkovskij abbia profuso nel meditare sulle sorti e sulle paure tutte contingenti, tutte attuali dell'uomo. Tanto da arrivare a constatare tra rimorso e rimpianto: «... ho anche rivisto i vecchi film di Tarkovskij. Film che inducono a lasciarsi frugare nell'anima...» suscitando implicitamente nelle nostre allarmate, inquiete coscienze la sensazione di noi stessi esposti, vulnerabili di fronte a terribili minacce, «... quasi stessimo sprofondando in un buco nero». È per tutto ciò e per tante altre rimembranze segrete o soltanto sopite che il ricordo di Tarkovskij, del suo cinema, persiste ancora vivo, vitalissimo.
Lo ha sottolineato Giovanni Grazzini che, introducendo gli interventi, ha precisato altresì peculiarità e caratteri distintivi della complessa personalità dell'artista e della sua tribolata 'carriera'. Ribadendo, s'intende, l'incidenza straordinaria avuta dagli anni Sessanta a oggi, tanto in Urss quanto dovunque, di opere che vanno dallo straziante *L'infanzia di Ivan* al memorabile *Rublëv*, dall'intensa trilogia allegorica *Solaris - Lo specchio - Stalker* ai film della forzata emigrazione quali *Nostalghia* e *Sacrificatio*. Un *excursus*, come si può constatare, per sé medesimo indicativo di quale e quanta importanza possa avere ancor oggi e per il futuro una riflessione anche più ravvicinata, profonda dell'opera di Tarkovskij e ancor più delle ascendenze culturali, filosofiche, morali e religiose da cui prende le mosse la sua tortuosa, tormentata strategia creativa.
È giusto su questi particolari aspetti, su talune intrinseche correlazioni ideali ed epocali che si è specialmente soffermata, ad esempio, l'attenzione strenua del professor Cesare G. De Michelis nella sua appassionata disamina dal titolo *Le radici culturali*. E rintracciando proprio in questo senso sintomatiche consonanze, tra i declinanti anni Cinquanta e gli incipienti anni Sessanta, nei fermenti allora affioranti nel cinema, nella letteratura, nella poesia, nel teatro. In particolare, mettendo in rilievo che gli esordi

registici di Tarkovskij risalgono significativamente al '60 (col saggio di regia *Il rullo compressore e il violino*) e al '62 (col primo lungometraggio a soggetto *L'infanzia di Ivan*). Cioè, in rivelatrice concomitanza con istanze, tentativi di rinnovamento tipici, appunto, degli anni Sessanta. Uno scorcio cronologico, questo, ma ancor più un reperto storico-ideale, che si caratterizzò, venne definito come 'disgelo'. Sono appunto gli anni di cineasti di forte temperamento come Suksin, lo stesso Tarkovskij, ma anche di scrittori, poeti quali i generosi Evtušenko, Ajmatov, Trifonov, Rasputin, la cui emblematicità, com'ebbe a dire con acuto estro paradossale Il'ja Erenburg, fu quella «di essere arrivati qualche anno dopo» le generazioni delle avanguardie storiche, delle purghe staliniane, della «grande guerra patriottica». Sono ancora gli stessi anni che vanno dall'insorgenza del 'dissenso' già nell'era krusceviana col caso Pasternak (nel '57) e poi, via via, la condanna di Daniel e Sinjavskij, per arrivare allo scandalo Solženicyn nel '62 (lo stesso anno della realizzazione dell'*Infanzia di Ivan*). E non è un caso, infatti, che lo stesso rimprovero di «idealismo lirico», di ««passatismo» mosso contro Pasternak sia stato indirizzato parallelamente anche verso il cinema, i film di Tarkovskij.
Ci sono, in effetti, tant'altre coincidenze e correlazioni tra cinema tarkovskiano e cultura *tout court* di quel definito scorcio epocale. Basta pensare alla narrativa di guerra, alla tematica fantascientifica, ai motivi dell'antica storia russa. Tutti *topoi*, questi, affrontati da Tarkovskij e parallelamente indagati da scrittori, drammaturghi, poeti coevi. I quali andavano, infatti, rivendicando più o meno esplicitamente: «La guerra appartiene a noi. Non all'ideologia. O al regime». E tutto ciò con un 'contagio' presto riscontrabile in molte discipline: pittura, musica, cinema, ecc.
Alla disamina di De Michelis ha fatto seguito l'intervento più immediato 'sul' cinema di Tarkovskij di Mino Argentieri. Il quale, prendendo le mosse dalla metafora iniziale del *Rublëv* — «l'uomo che tenta il volo, simbolo d'audacia, non un vinto, uno sconfitto, ma un anticipatore» — disegna e recupera l'imponente progetto utopico-creativo di Andrej Tarkovskij proprio identificandolo come «autore che deve creare eventi, film importanti». Anche e soprattutto perché dettati da una nuova, fertile idealità del ruolo dell'artista a fronte del sempre più complesso rapporto con la società in cui viviamo. Cioè, al cineasta, allo scrittore si guarda come a una possibile fonte di moralità, di coerenza, di libertà. E proprio Tarkovskij è il suo cinema sembrano incarnare quest'esigenza di incondizionata estrinsecazione di aspirazioni, di sentimenti rigeneratori. Quindi, si delinea, nella progressiva evoluzione del suo cinema, anche quella sua tormentata fisionomia di 'uomo diviso', seminatore di dubbi, un *outsider* teso verso approdi assoluti. In questo distaccandosi, in parte, dall'amato maestro Dovženko e identificandosi nell'alto spiritualismo dell''itinerario verso la verità' di Tolstoj, di Dostoevskij, di tutto il panico sentimento dell'uomo, della storia, caratteristico della miglior cultura panslava del passato.
A suffragio anche indiretto di simili osservazioni, la professoressa Nicoletta Misler ha poi messo in campo alcune sue personali intuizioni sul puntuale riscontro simbolico tra il cinema di Tarkovskij e la più classica, rigorosa visualità iconografica — alla lettera —, pittorica di tanta parte dell'arte russa. Anzi, col supporto di pertinenti, preziose immagini in diapositiva la studiosa napoletana ha posto in particolare risalto, in Tarkovskij come in

tanti pittori suoi compatrioti, la sorprendente «identificazione totale di ogni artista con la propria opera», dal medievale *Rublëv*, per esempio, al rivoluzionario esponente del 'suprematismo', Malevio.
La tesi pur suggestiva e un tantino arrischiata di Nicoletta Misler ha trovato, del resto, un involontario fiancheggiatore nelle ardite, problematiche tesi spiritualistiche di Padre Tomas Spidlek, del Pontificio istituto orientale. Tesi che, appunto, tendono a voler accreditare il cinema di Tarkovskij sotto plurimi, intrecciati significati improntati da un ispirato ideale religioso. E in ispecie verso tre precise tracce drammaturgiche: ontologica, liturgica, iconografica. Al proposito, Guido Aristarco, risentito di questa interpretazione marcatamente spiritualista dell'arte di Tarkovskij, ha obiettato, con accenti risoluti, che è forse il caso di approfondire, precisare piuttosto lo stile, la struttura dell'opera dello scomparso autore sovietico. Anche perché, altrimenti, lo stesso convegno parrebbe sottintendere una certa quale insidiosa «operazione politica».
A questo punto, Giovanni Grazzini ha rassicurato Aristarco che ogni suo timore in questo senso era del tutto ingiustificato, perché il convegno voleva rappresentare soltanto un primo approccio all'analisi scientifica di una personalità molto complessa. D'altronde, subito dopo, ha avuto buon gioco Giovanni Buttafava, tra i maggiori esperti italiani del cinema sovietico e slavista di valore, ad argomentare con efficacia quali e quante fossero le matrici e i motivi ispiratori autentici del cinema di Tarkosvkij. Facendo in tal modo giustizia delle molte (troppe) imprecisioni e inesattezze circolate spesso sul cinema sovietico in generale e su quello tarkovskiano in particolare, e rimettendo al loro giusto posto speculazioni ed esegesi a volte eccessivamente disinvolte o addirittura spericolate.
La 'novità' davvero importante dell'esordio registico di Tarkovskij negli anni Sessanta sta non tanto nell'aver praticato la norma allora in auge dell'unità nella diversità, ma proprio nell'aver scelto quella specularmente contraria e problematicamente contrastante, la diversità nell'unità. E appunto in questo senso si può a ragione sostenere, ad esempio, che *L'infanzia di Ivan* s'è rivelato, a conti fatti, il film giusto al momento giusto. Proprio nel senso che coglieva, nel '62, una certa aria del tempo e per divenire presto un sicuro punto di riferimento per tutto il giovane cinema sovietico del momento. La successiva progressione tarkovskiana sarà, per contro, tutto un impervio viaggio in salita. Dal *Rublëv* a *Stalker*, contro cui fu ordita un'inammissibile congiura del silenzio, maturarono così le condizioni per il forzato espatrio di Tarkovskij.
È oggi sintomatico, peraltro, che tra le prime iniziative rinnovatrici della neo-dirigenza dell'Unione dei cineasti sovietici ci sia stata — Tarkovskij ancora vivo — una significativa presa di posizione per la sua riabilitazione personale e per un risarcimento del suo cinema realizzato in Occidente, *Nostalghia* e *Sacrificatio*. Un gesto di buona volontà. Forse di più. Il riconoscimento oggettivo da parte di colleghi altrettanto valorosi che Tarkovskij poteva essere, ancora e sempre nel suo paese, pienamente, esclusivamente Tarkovskij. Anche al di là dell'incoercibile fatto che «la sua era diventata un 'diversità' davvero troppo diversa». La presenza al convegno del C.S.C. dell'addetto culturale presso l'ambasciata dell'Urss a Roma, ha confermato che a Mosca qualcosa sta cambiando.

s.b.

Il cinema svizzero dalla metafora del limbo alla geometria dell'assurdo

Guglielmo Volonterio

Il cinema svizzero — se il termine è in sé giustificabile — continua a vivere di rendita, come buona parte della cultura e perfino di varie branche economiche, ma per il fatale processo di obsolescenza delle componenti espressive, essa diventa sempre meno redditizia. Questa rendita, ovvero patrimonio culturale istituzionalizzatosi, è un peso che le ultime generazioni di cineasti si trascinano dietro, legate come sono a un far cinema del primo quinquennio degli anni Settanta, il cui modello traeva valore, a livello stilistico e sociologico, dalla rottura che comportava nei riguardi di una produzione essenzialmente celebrativa dei decenni precedenti, dal 1930 al 1960. La situazione parrebbe maggiormente depressa se si constata che le ultimissime generazioni di cineasti non ottengono, all'opposto dei loro padri, riconoscimenti in ambito internazionale.
È un giudizio assai pesante e alquanto sbrigativo, che pare però indirettamente confermarsi se confrontato alla maggior fortuna della seconda generazione del giovane cinema svizzero, quella che esordì nel lungometraggio a metà degli anni Settanta, vedi il caso di Markus Imhoof il quale, dopo aver ottenuto l'Orso d'argento al festival di Berlino del 1982 con *Das Boot ist voll* (La barca è piena), era riuscito a candidarsi con lo stesso film all'Oscar per il miglior film straniero. Significativo, tuttavia, che al secondo appuntamento internazionale, alla XLIII Mostra di Venezia, in cui presentava *Die Reise* (Il viaggio), Imhoof sia uscito ridimensionato, proprio in quell'ambito specifico che è la rilettura critica dei codici del genere poliziesco, avventuroso in generale.
Il problema del rinnovamento formale esiste pure per gli 'anziani' (in Svizzera non c'è un regista attivo sopra i sessant'anni), spesso logorati dal riciclaggio dei loro temi, come è il caso di Goretta, al quale, invece, per certi versi si oppone il coetaneo Tanner, del 1929 (tralascio Jean-Luc Godard, di nazionalità svizzera, perché mi pare assurdo inserirlo nel quadro del cinema elvetico), più libero di fronte all'evoluzione tematica, che affronta coinvolgendovi una critica alle proprie strutture formali. Rendita difficile anche per Daniel Schmid, grigionese (parte romancio-tedesca) e per Thomas Körfer, zurighese, entrambi emersi agli inizi degli anni Settanta, il cui merito è stato quello di elevare il cinema svizzero-

tedesco e in parte, per riflesso, quello romando da uno stadio di incubazione a un livello dichiaratamente professionale. Ciò avveniva in un periodo il cui il cinema svizzero-tedesco e romando si riconoscevano e si affermavano in base alla ricerca di un linguaggio metaforico, assunto come alternativa culturale da opporre allo spettacolo eccentrico dei film di consumo (la distribuzione in Svizzera costituisce una sorta di potere oligarchico in mano alle grosse case di produzione hollywoodiane, in primo luogo, poi tedesche, francesi, italiane, che raramente acquistano i film elvetici. Il problema persiste, mentre il Centro svizzero del film, finanziato dal governo federale, risulta emarginato nella sua principale funzione di distribuzione dei film svizzeri, molti dei quali rimangono estranei alla circolazione commerciale. Solo una ventina sono infatti i cinema svizzeri che programmano regolarmente i film migliori della produzione nazionale).
L'alternativa che caratterizzava il giovane cinema poteva peraltro usufruire — lo diciamo per inciso — di una tradizione politica: il cinema svizzero nasce praticamente con la seconda guerra mondiale, in buona parte grazie all'attività della Praesens Film di Zurigo (centro europeo che negli anni Trenta ospitava attorno al suo Schauspielhaus registi e attori tedeschi e svizzero-tedeschi immigrati a causa dell'ascesa del nazismo) in opposizione alla propaganda hitleriana, esaltando i valori democratici, fortemente idealizzati, nonché l'unità e il dispositivo militare di difesa. Non è senza ragione e significato che questo cinema celebrativo, in buona parte sproblematizzato, dovesse cedere il passo verso gli anni Settanta a un altro corso cinematografico, pur con tutti i sospetti e le riserve dell'autorità federale, a quel giovane cinema di cui l'attività del Gruppo dei cinque, nato ai margini della tv romanda, è l'emblema. Esso si proponeva in un linguaggio anticelebrativo e antifascinatorio e problematizzante, oltreché, spesso, provocatorio, quindi asciutto, essenziale se non scheletrico (proprio di un 'cinema povero' privo delle infrastrutture di base, come fu per Tanner, Soutter, in parte per il primissimo Goretta) o nel segno della teatralizzazione e conseguente stilizzazione calibratissima (Daniel Schmid e il primo Thomas Körfer). A caratterizzare questo cinema concorreva in genere un ritmo lento e insistito, spesso il rifiuto della suggestione e dell'eccentricità, in particolare dei codici dei 'generi', anche se nel primo Schmid (*Heute Nacht oder nie*, 1972) la tensione drammatica trova il momento della catarsi nell'attimo del Sublime, secondo le accezioni di Hegel («Il Sublime è il tentativo di esprimere l'Infinito senza trovare nel regno delle apparenze un oggetto che si presti a questa rappresentazione», in *Vorlesungen über Aestetik*) e di Kant («Il Sublime è ciò che piace immediatamente per la sua opposizione all'interesse dei sensi», in *Critica del giudizio*).
Ma questo ritmo lento, snervante per l'inserimento del 'tempo reale', questo insistere sui tempi persi, sulla suggestione dell'estenuato — vengano proposti in termini realistici o ritualizzanti — si rivelano metafore di una condizione sociale e psicologica, ovvero di un 'tempo svizzero', di un comportamento un po' enigmatico e un tantino delirante quale caratterizza in genere la vita e il costume degli svizzeri, guardinghi, spesso sospettosi di tutto quanto si riflette dall'esterno, quindi cauti negli impulsi, nelle modifiche, nei ripensamenti. Per questo il cinema elvetico non è mai

realistico anche quando lo vuol apparire. La sua immagine e la sua struttura si impregnano di implicazioni che comprovano il loro carattere interdisciplinare, e ciò, sovente, proprio nel momento in cui la rappresentazione si articola nel 'tempo reale'.
Il risultato è di sostanziare l'immagine di situazioni oggettive e in pari tempo soggettive grazie alla bivalenza della metafora intessuta di sottili, impalpabili richiami, di rinvii, di remore. Per questo il cinema svizzero non ha mai avuto una stagione di cinema-verità: anche il documentario degli anni Settanta subisce il fascino della contaminazione provocata dalla simbiosi dell'esteriorità e dell'interiorità. Vi si potrebbe scovare in vari casi il concetto della rinascimentale 'imitazione', inteso non come copia passiva del reale ma come trascrizione aperta alle confessioni dell'autore, che riesce a esprimervi la propria *humanitas*.
È questo un metodo di fare film che si ripercuoterà per tutti gli anni Settanta, e che persiste tuttora compromettendo non solo l'evoluzione linguistica, ma anche lo sviluppo delle attuali esperienze formali richieste dai nuovi problemi cinematografici, nonché dalla necessità di corredare il prodotto di una valenza più mercantilistica. In altri termini, il giovane cinema nasce all'ombra di una presa di coscienza critica a livello storico e comportamentale rifiutando il Verbo dei padri e dei nonni: quel sentirsi incolumi vivendo in una sorta di Limbo dei Santi Padri, di cui il linguaggio costituiva da sempre il dispositivo difensivo e autogratificatorio.
Così, mentre il cinema romando, o meglio ginevrino — quello del Gruppo dei cinque — (Tanner, Soutter, Roy, Goretta, Yersin) arriva alla metafora partendo da una condizione esistenziale in cui l'identità individuale finiva per essere rinnegata, quello svizzero-tedesco trova fondamento nel documentarismo come analisi e verifica della realtà, sondaggio nell'ignorato, quindi nella Storia, come testimoniano alcuni noti documentaristi: Alexander Seiler (*Siamo italiani*, 1964, praticamente censurato fino agli inizi degli anni Settanta; *I frutti del lavoro*, 1976, e *Le cose degli uomini*, 1981), Richard Dindo (*Svizzeri nella guerra civile spagnola*, 1973; *L'esecuzione del traditore della patria Ernst S.*, 1975; *Max Frisch - Journal I-III*, 1981; *Max Haufler - Il muto*, 1983; infine il primo lungometraggio — in verità mancato — *El Suizo - un amore in Spagna*, 1985), Marlies Graf (*Behinderte Liebe* — Amore handicappato, 1979), June Kovach (coautrice dei documentari di A. Seiler — *Viktor e l'istruzione*, 1974), Hans Stürm (*Sulla domanda di abitazioni*, 1972; *Uno sciopero non è una scuola domenicale*, 1975; *Cinema, morto o vivo*, 1977; *Caro Signor Dottore*, 1977; *Trilogia di Glosswil*, 1980, il suo miglior film, sull'economia rurale di un villaggio dell'altipiano, di 160 abitanti).
La 'finzione' che ne traeva origine veniva chiamata «finzione documentaristica» per il suo diretto richiamo all'ambiente reale, e il suo spirito si irradiava un po' per tutta la produzione, compresa, per le implicite vocazioni, quella romanda, propensa a includervi la verifica della natura del cinema, un'arte del movimento che — affermava a quei tempi il teorico francese C.-J. Philippe, per sottolinearne la implicita contraddittorietà — è il «miglior testimone dell'immutabile», assumendo «la realtà come dominio e modello» e «per legge l'illusione». Il cinema svizzero, fregiandosi della definizione di cinema di cultura, differenziandosi in ciò dal cinema di consumo, si proponeva all'interno del mercato nazionale, ripetiamo, come

alternativa culturale. Impossibilitato tuttavia a far concorrenza al cinema commerciale (solo nel 1985 il suo pubblico raggiungerà il sei per cento rispetto alle entrate globali), aveva trovato per il primo quinquennio del '70 adeguato finanziamento grazie ai contributi federali e cantonali in base alla legge per la promozione del cinema, embrionalmente varata agli inizi del Sessanta. Lo favorivano pure i bassi costi produttivi di quei tempi: *Charles mort ou vif* (1970) era costato solo 60mila franchi, pari a circa 9 milioni di lire di allora. Ma col tempo, proprio questo cinema sussidiato, reputato libero dai condizionamenti produttivi, doveva trasformarsi in un ghetto culturale pericolosamente compromesso dai propri paradigmi e dalla propria vocazione elitaria, che non gli consentivano il confronto diretto con il pubblico e lo alienavano dalla dinamica della domanda e dell'offerta.

Con un occhio ai contributi

Il cinema svizzero era — e in buona parte lo è tuttora — concepito più come scrittura che spettacolo, ravvisando in quest'ultima forma il pericolo di concessione al gusto commerciale. A monte c'era la speranza di inserirsi in quella 'rete alternativa' che avrebbe dovuto svilupparsi internazionalmente, facendo capo ai cineclub e ai cinema d'essai, ahinoi ben poco efficienti in Svizzera. A questo livello veniva praticamente a mancare l'aiuto federale: il Cinelibre, l'associazione dei cineclub, non riceveva che un contributo irrisorio, negatogli poi negli ultimi anni, mentre il Centro del cinema svizzero veniva autorizzato a distribuire all'esercizio pubblico i propri film in deposito — praticamente quelli non acquistati dalla distribuzione — solo da un quinquennio. Peraltro, la sopravvivenza dei cinema d'essai è condizionata dalle varie politiche culturali municipali, poco generose nei riguardi del cinema. Essi non dovevano pertanto trovare terreno adatto che nelle maggiori città: Ginevra, Berna, Basilea, Zurigo. Per questa ragione, la vita del cinema svizzero è un lungo calvario, una sopravvivenza che si perpetua da ormai un quindicennio, cosparsa di sussulti, cadute, diatribe, petizioni, ripensamenti da parte del governo federale, che in seguito al carovita devolve oggi 8 milioni e mezzo di franchi svizzeri (7 miliardi e 225 milioni di lire) per la promozione, di cui cinque milioni e 700 mila per la produzione. In Svizzera si parla di crisi da ormai un decennio, senza mai aver affrontato con serietà le modalità per la divulgazione all'interno e all'estero. Così, la maggior parte della produzione di corto e mediometraggi, e sovente dei lungometraggi, si limita a essere proiettata nell'annuale "Giornate del cinema svizzero" di Soletta o passare alle tv romanda e svizzero-tedesca: il momento di gloria combacia con la morte!
Tentativi di rompere questo ghetto, parzialmente ben visto dall'autorità federale che poteva in tal modo controllare la circolazione di film troppo critici, non confezionati secondo lo «spirito elvetico» (sic!), erano stati timidamente intrapresi a metà degli anni Settanta. La formula si rifaceva al gusto del grottesco secondo una tradizionale pratica teatrale, che conciliava l'ormai diffuso bisogno autocritico con segreti sentimenti rassicuranti. Ricordiamo in proposito *I fabbricasvizzeri* (1978) di Rolf Lyssy: l'emigrazione italiana era ormai stata accettata e in parte integrata, e si

poteva ridere dell'eccessiva preoccupazione dell'autorità, della polizia in particolare; peraltro già 'processate' attorno agli anni Settanta da una serie di film sessantottardi che ne denunciavano il carattere repressivo, quali *Rondo* (1968) di Markus Imhoof e *Krawall* (1970) di Jürg Hassler. Altra commedia realizzata nell'intento di accedere al mercato, peraltro degna di menzione, è *Il pane del fornaio* (1978) di Erwin Keusch, che si riannoda alla vecchia commedia umoristica svizzero-tedesca. Ma il tentativo non aveva avuto l'effetto sperato, se non per qualche caso sporadico, come *I fabbricasvizzeri*, a causa della ristrettezza del mercato nazionale e della difficoltà di esportazione del prodotto (i film svizzero-tedeschi, parlati nel vernacolo della regione, necessitano di sottotitoli in buon tedesco per essere compresi dal pubblico germanico).
A questo punto il problema del cinema svizzero era duplice: da una parte la necessità del contatto con il grosso pubblico, che gli avrebbe favorito non solo lo sviluppo artistico, ma anche un'esperienza più complessa; dall'altra il problema del finanziamento, reso più spinoso dall'insufficienza, a causa del carovita, del contributo federale e dalla difficoltà di garantirsi l'autofinanziamento. Peraltro, le coproduzioni con le televisioni nazionali (le tre tv svizzere hanno costituito fondi di 12 milioni di franchi in tre anni per produzioni su pellicola) e straniere non avevano dato ottimo esito per l'insita minaccia all'identità del cinema elvetico: i prodotti dovevano infatti adattarsi alle esigenze delle tv straniere — francese, tedesco-occidentale, austriaca — che avevano partecipato alla produzione. Ciò imponeva un limite al realizzatore, che doveva tener conto dello spirito delle rubriche straniere nel quadro delle quali il film veniva programmato. La difesa da ogni forma di contaminazione con l'estero ha sempre preoccupato il cineasta svizzero, abbarbicato a un concetto di libertà romantica, quale gli offriva un cinema sussidiato, pur con tutti i suoi limiti operativi. Tra identità da conservare e identità da sospettare, il cinema svizzero (ma come determinare la sua identità?) tende da un quinquennio in qua, parallelamente al processo della deterritorializzazione, a regionalizzarsi, soprattutto nella Svizzera tedesca — la parte più vasta della nazione — tentando un nuovo approccio con il reale, ovvero con la quotidianità sommessa, anonima, provinciale, già patrimonio della commedia locale. Il processo di appropriazione di uno spazio fin lì quasi dimenticato doveva dare qualche buon esito, fornendo materiale per film-commedia o film-tragedia, come la trilogia del bernese Berhard Giger (*Città d'inverno*, 1981; *Il sindaco*, 1984; *Il pendolare*, 1986), centrata sul fatale fallimento della rivolta individualista. Qui il perdente diventa il simbolo di un malessere latente e sommerso: un'altra forma di silenzio cui corrisponde, come nel caso di Giger, un'immagine dalle mitonomie sospette, dai ritmi narrativi che comportano vaghi sottintesi.
L'intero cinema svizzero è percorso da un senso di impossibile autoriconoscimento. È quanto fa in particolare la tematica di Tanner, in cui tutto è sottoposto a un processo di oscillazione e di fluttuazione, quasi che i termini opposti della implicita dialettica fossero eternamente complementari, senza poter unificarsi nella «negazione della negazione», determinando, in ultima analisi, il riciclaggio delle istituzioni rifiutate, come la famiglia. Così, i destini dei personaggi si incrociano e si biforcano per poi nuovamente convergere: l'uno ha la propensione a diventare l'altro, e non

certo per questioni psicologiche ma per la costante complementarità degli opposti, quale vedremo emergere anche in altri registi, primo fra tutti Daniel Schmid, seppur in un rapporto più radicale che presuppone l'inversione delle parti. Il processo delle oscillazioni o scambio delle parti, o meglio, tentativo di appropriazione dell'opposto, intesa come necessaria totalizzazione individuale, non riguarda in Tanner solo i personaggi, ma anche lo stile del film. Il realismo confluirà allora nell'onirico, stabilendo anche a questo livello la complementarità degli opposti stilistici, entrambi dimensioni interne dell'uno e dell'altro, che nei momenti di massima tensione Tanner riuscirà a instaurare anche nelle singole sequenze. Così, questo cinema riesce a stabilire un rapporto con la realtà, in sé ambiguo e magico, e in pari tempo documentaristico e onirico, in sintonia con la natura stessa del cinema, che «in quanto arte del reale» per riprendere le parole di C.-J. Philippe «è il più irreale che si possa immaginare, rilevando l'intriseca contradditorietà: questo spettacolo è una scrittura, quest'arte collettiva è la più personale, questo 'divertimento popolare' riserva i suoi segreti a un esiguo numero di amatori».

Ma questa poetica dell'oscillazione è anche la proiezione di una condizione esistenziale e percettiva dell'artista, del cineasta nella fattispecie. «Come descrivere la realtà svizzera?» si chiedeva Tanner una quindicina d'anni fa. «Impossibile», si rispondeva. «Troppo sipari e tendaggi coprono il reale. E allora» continuava «si mescolino il vero e il falso. Niente psicologia, niente travelling che scivolano nell'interno delle cose vere: si cade nel vuoto. Tuttavia, il cinema è l'arte del reale. Il che non significa che l'arte è la vita. Al contrario. Più è vero nel cinema e più è falso: dunque, più è falso e più è vero. Allora mescoliamo il vero e il falso, i generi, le tonalità. L'incongruo e l'ironia diventano le armi. Ma l'ironia segna pure i limiti del nostro potere. Bisogna tentare di superarli, e poiché la specificità del cinema (la sola) è il Tempo che passa, in un modo o nell'altro, dunque, la narrazione, si avranno tre personaggi (nella *Salamandra*, 1971, *n.d.r.*) che saranno differenti alla fine del film da quello che erano all'inizio».

Ma da quale osservatorio vedere la realtà? Per Tanner doveva ripetersi la situazione del protagonista del racconto kafkiano *Ritorno*. Se si rimane in Svizzera si perde la coscienza oggettiva della realtà, essendovi eccessivamente coinvolti; se si esce, si diventa stranieri, non si partecipa, non si può giudicare emotivamente.

In tutti i maggiori registi romandi della prima generazione il partire e il restare, la fuga e il ritorno costituiscono costanti che si manifestano a livello espressivo ed esistenziale. Lo possiamo constatare anche in Claude Goretta, che per primo tenta l'avventura straniera girando nel 1977 in Francia (coproduzione franco-svizzera) *La dentellière* (La merlettaia), con il quale — guarda caso! — dà all'alienazione del quotidiano — tema fondamentale del Gruppo dei cinque — un significato meno passivo rispetto al non-quotidiano (in questo caso il periodo delle vacanze al mare) che è lo spazio della speranza, dell'amore, dell'illusione di creare rapporti duraturi, fuori del consueto. Dopo la *La merlettaia* Goretta girava nel 1980 *La provinciale*, riaffrontando il personaggio dello straniero, impossibilitato — perché non convinto — a concretizzare il proprio sogno.

Goretta tornerà in Svizzera per girare *La morte di Mario Ricci*, parzialmente immedesimandosi con uno dei protagonisti, uno scienziato immi-

Dall'alto, *La morte di Mario Ricci* di C. Goretta, *La salamandra* e *Nella città bianca* di A. Tanner.

grato dalla Germania, deluso dall'inefficacia della lotta contro la fame nel mondo. Come lo scienziato, anche Goretta è un esiliato, e in doppia misura: esiliato dalla patria ed esiliato dall'esilio. E in patria si rifugia per puntualizzare l'apporto che la verità delle cose può fornire nel mondo del rassegnato e del remissivo. Lo fa immedesimandosi in tal circostanza (ogni personaggio costituisce una parte dell'autore) con un giornalista della tv svizzero-tedesca ma ticinese d'origine (quindi un po' estraneo alla mentalità della regione) incaricato di intervistare lo scienziato. Ma anche il giornalista si compromette in una doppia causa, investigando su un incidente occorso a un operaio italiano, Mario Ricci, forse vittima del razzismo. L'estraneità, la passività, al limite la degradazione morale corrispondono in questo film al degrado ecologico di un ambiente rurale in via di disordinata urbanizzazione, sconvolgendo le dimensioni naturali di quello spazio dell'Eros riscattato che era la campagna, come ben appare in *L'invitation* (L'invito, 1973). I rapporti umani hanno in *Mario Ricci* l'impronta della casualità, dell'effimero, dello stato delirante, e il poliziesco che vi si sviluppa sulla falsariga dell'investigazione è quello della non-azione, in cui si ricavano spazi per la meditazione, grazie ai quali infine il giornalista riscopre in sé l'urgenza di un'umanità avvilita, tuttavia ancora atta a fornire speranza e utopia.

La poetica dell'ambiguità

Con *La morte di Mario Ricci* Goretta torna, con tutta la circospezione del caso, a quell'*engagement* che aveva sostanziato soprattutto il suo primo film, *Le fou* (1970), esaltazione della rivolta individualista nel segno della demistificazione e contestazione delle strutture etico-politiche a sostegno della proprietà privata. Ma non era più tempo di sconsacrazioni e di contestazioni, se non forse a livello di dispositivi linguistici, operazione che peraltro risalta da un'esperienza eseguita da un gruppo di cineasti — Beat Kürt, Alain Klarer, Michel Rodde e altri — impegnati a sviluppare una poetica dell'ambiguità del reale e dell'onirico, entrambi intesi come il prolungamento dell'uno nell'altro, e a coinvolgervi un discorso sulla natura del cinema nei termini proposti dal già citato C.-J. Philippe.
Anche in Michel Soutter, altro regista ginevrino, il partire e il tornare costituiscono le coordinate dell'esistenza umana, pur alla luce delle reminiscenze cecoviane. Ed anch'egli, alla metà degli anni Settanta, sotto la pressione di una critica locale un po' tardiva, doveva cedere agli obblighi dell'*engagement* sociale, perdendo l'incantesimo e l'aria apparentemente scanzonata dei primi lavori realizzati in 16 mm, che precedono addirittura l'attività del Gruppo dei cinque. Li ricordiamo: *La lune avec les dents* (1966); *Haschisch* (1968); *La pomme* (1969); *James ou pas* (1970); *Les arpenteurs* (1972), tutti lievitati dalla magia del tocco leggero e dall'incongruenza lieve e discreta dell'intreccio trapuntato di emozioni a mezze tinte, interrogazioni fugaci; da un tinteggio segreto nell'affrontare la sensualità e la tristezza d'animo. Grazia e fragilità in Soutter fanno un tutt'uno: una geometria aerea impalpabile, «une petite musique», come l'ha brillantemente definita Freddy Buache, direttore della Cineteca nazionale di Losanna.
Ma è pur sempre in Tanner che il problema di come descrivere la Svizzera

trova una formulazione e una teorizzazione più radicale. Dopo l'avventura irlandese di *Anni-luce* (1981), che segna la totale evasione dalla patria affrontando per la prima volta una vicenda del tutto estranea al territorio nazionale, Tanner va in Portogallo per girare *Nella città bianca* (1982), incentrando la vicenda su un marinaio svizzero, spiritualmente scisso tra vita nomade e sedentaria, tra l'amante conosciuta durante una sosta a Lisbona e la moglie svizzera restata in patria, cui il marinaio invia filmini in super8, costituiti da soggettive dell'ambiente e di se stesso, comprese le avventure amorose in 'tempi reali'. È il tentativo del marinaio di collocarsi simultaneamente in un tempo reale e irreale, consentendo a Tanner di fare un omaggio a Lumière e in pari tempo di tradurre la vocazione del cinema di essere un'«arte del reale». Ma ciò che interessa al nostro discorso è che con *Nella città bianca* Tanner sottintende una considerazione diversa: per capire la Svizzera bisogna andare all'estero e vederla da lontano, partecipando in pari tempo alla vita interna, vale a dire mantenendo tutta l'implicita nostalgia. Con *No Man's Land* (1985) la domanda di fondo ottiene una risposta capricciosa. Per capire la Svizzera bisogna restare in un 'no man's land', ovvero in quella terra di nessuno che separa i due confini di stato, e che in questo caso è una fascia di terra in cui alcuni personaggi, piccoli contrabbandieri, si nascondono in attesa delle tenebre e soprattutto confessano i loro sogni e la fatica del loro estenuante, eppure inebriante, andirivieni.

La ricerca di Tanner di un osservatorio dinamico si è risolta in una nuova forma di complementarità degli opposti concentrata all'interno dell'individuo. Scompare lo scambio dei ruoli sostituito dalla perenne oscillazione tra ideali in contrapposizione, lasciando emergere la conflittualità del rimosso. La segreta ambiguità dell'individuo in preda a un'identità incerta ha comportato una struttura narrativa più sintetica, meno ludica rispetto ai primi film, da cui l'ironia è quasi espulsa mentre si consolida una drammaturgia dell'incerto che trova nella solitudine all'interno della terra di nessuno il momento del sogno e della meditazione. E per inciso annotiamo ancora che questo prezioso momento di meditazione-sogno costituisce un'altra costante del cinema tanneriano, il momento del ritrarsi individuale da una realtà inabitabile, isolandosi nella lettura, in quelle *humanae litterae* che è contatto e riscatto dell'*humanitas*. È quanto avviene alla conclusione di *Charles mort ou vif?* (1969) in cui il protagonista, vecchio anarcoide, decide di farsi mettere in una clinica psichiatrica pur di trovare l'eremo in cui colloquiare con l'*humanitas*. In *No Man's Land*, che si concluderà invece con la morte del protagonista contrabbandiere in procinto di abbandonare la propria attività — di sapore anarcoide —, la meditazione nella terra di nessuno costituirà l'istante fugace di un'esistenza che viene a denunciare, un po' pesantemente, la repressione poliziesca.

No Man's Land è un «film-tra», affermò l'autore, nel quale il colloquio con l'*humanitas* si restringe al fugace tempo di una confessione che proietta per un attimo il personaggio al di fuori del quotidiano, in un tempo passato-futuro, per cui, alla fine, la terra di nessuno è il luogo di un'autenticità che ha la preziosità dell'istantanea rivelazione, ma che non si configura mai nel ritrovamento dell'identità. Di qui la struttura a incastro, per cui i personaggi non scivolano più nell'uno e nell'altro, ma si urtano incessante-

mente, segretamente irritati dall'ambiente e inquieti per quell'umanità che sentono sopravvivere in se stessi ma che non sanno esprimere compiutamente. È una vibrazione di corpi che si adagia su uno sviluppo geometrico degli avvenimenti, ruotanti a loro volta attorno alla linea simmetrica rappresentata dal protagonista capo contrabbandiere, in coordinazione con una drammaturgia dell'effimero e del casuale, e con personaggi sempre alla ricerca della «loro libertà, dunque quella degli altri» (Tanner). Se il regista romando si volge alla Francia per usufruire della coproduzione — la Citel-film di Ginevra, finanziatrice di parecchi film di Tanner e Goretta, ha anche una sede a Parigi — lo svizzero-tedesco si indirizzerà verso la Germania, non solo per garantirsi l'accesso al mercato della Rft, ma anche per dilatare l'area culturale in cui operare. Emblematico appare allora il caso di Daniel Schmid, la personalità più importante ed eccentrica del cinema svizzero-tedesco, che da *Schatten der Engel* (L'ombra degli angeli, 1976) in poi opera praticamente nella Rft, sulla base di una coproduzione tedesco-elvetica, già tentata anni addietro con il mediometraggio d'esordio *Fate tutto nell'oscurità per risparmiare la luce al vostro Signore* (1971, in 16 mm). Daniel Schmid era partito, realizzando il lungometraggio *Heute Nacht oder nie* (Questa sera o mai più, 1972), da una concezione dialettica di tipo kierkegaardiana, nel quadro della quale la totalizzazione o sintesi degli opposti viene sostituita dalla 'tensione', vale a dire dalla tragica staticità dell'opposizione. E questa staticità è il Potere che sopravvive a ogni rivolgimento per un processo di autoregolamentazione del Sistema concreto-sensuale, come lo definisce lo stesso Schmid. La vicenda di *Questa sera o mai più* è emblematica. In un vecchio albergo abbarbicato sulle Alpi, una volta all'anno si esegue il rito dell'inversione delle classi: i padroni e i dirigenti diventano servi, i servi padroni. Con ciò il Sistema si autoperpetua per un'inversione delle parti che non ne scalfisce lo spirito classista, garantito dalla complicità che lega le due classi opposte ma complici di un destino immutabile, ossia da una «logica concreto-sensuale come traccia della domanda erotica — secondo la definizione di Schmid — rinchiusa nelle direttive e negli ordini, nella muta pretesa di essere serviti e nel servizio».

Tuttavia, nel secondo lungometraggio, *La paloma* (1974), l'individuo, in questo caso la moglie sposatasi per lucro, si ribella al costume e alla ritualità del ricco, innamorato e quindi repressivo marito, opponendogli una forma di rito del sacrilegio. In altre parole, la donna decide di non trasformarsi, dopo la morte, in cenere, così da rifiutare di essere incapsulata nell'urna cineraria, secondo il rito di famiglia. E vi riesce, sconvolgendo la coscienza del marito, che dovrà 'uccidere' il cadavere smembrandolo, nel folle, estremo tentativo di inserirlo nell'urna. L'opposizione a questo punto si stabilisce tra il chiuso e l'illimitato: il chiuso, ossia l'urna, è simbolo della mentalità 'borghese' in quanto rappresentazione rassicurante del mondo grazie alla facoltà della Ragione di «produrre da sé i concetti». Le si oppone l'illimitatezza dell'irrazionalità, che qui è il cadavere intatto, inteso come irriducibilità al razionale, un mondo quindi che si sottrae al Sistema stesso, in un sol termine l'universo della trasgressione, di quella rivoluzione in Schmid sempre embrionale e svuotata.

La conclusione di *La paloma* lascia emergere un altro tema caro al giovane cinema svizzero, quello della follia, come rifugio in *Charles mort ouf vif?*, al

Dall'alto, *La paloma* di D. Schmid, *Signé Rénart* di M. Soutter, *Brace* di T. Körfer.

quale abbiamo già alluso precedentemente, e che già si era profilato in *Le fou* di Claude Goretta, in seguito, ancora riproposto da Goretta, seppur in forma sfumata, in *L'invitation* e *Pas si méchant que ça* (1975). Esso riemerge infine in forma tragica nel suaccennato *La paloma*, in un'accezione che si avvicina allo 'scandalo' di marca surrealista. Drammaturgia del rituale, tutto il primo cinema di Daniel Schmid si avvale di una teatralizzazione che consente la stilizzazione più rigorosa, cui corrisponde un ritmo rallentato, proprio del rito, dalle cadenze insistenti e dalla recitazione e scenografia sontuose nella misura di un raffinato gusto e piacere del Grande Decadentismo, con tutto l'implicito significato erotico. Con Schmid si assiste al recupero del melodramma come forma del Sublime, nell'intento di esprimere l'Infinito, secondo la già citata definizione di Hegel, senza trovare nel regno delle apparenze un oggetto che si presti a questa rappresentazione. Fuori del tempo e dello spazio, questa logica concreto-sensuale ottiene la suggestione di uno spettacolo in cui l'iniziazione alla vita e alla morte combaciano e si completano.
A riportare Schimd maggiormente a contatto con la realtà è stata la frequentazione di Fassbinder e della poetica 'realistica' del regista tedesco, dove per realismo si intende non l'imitazione ma la ricostruzione mentale dell'immagine reale cui per metafora allude la sequenza. Il primo approccio con Fassbinder doveva fornire lo stimolo per la trasposizione filmica di *Schatten der Engel*, che restava tuttavia un caso isolato, ma che doveva anticipare per la sua discorsività l'ultima finzione di Schmid, *Hécate* (1982). Il regista romancio tornava invece a un discorso più metaforico con *Violanta* (1978), in cui l'«impotenza operativa» dell'individuo ha per corrispettivo il rigore matematico della ciclicità che garantisce la continuità del Sistema. La ciclicità è ringiovanimento della classe egemone responsabile del Sistema, in nome del quale l'amore incestuoso dei fratelli, che dovranno assumere il potere in sostituzione della madre, Violanta, viene sacrificato esaltando il principio della rinuncia contro il freudiano Principio di Piacere, qui metaforizzato dall'incesto. L'immaginazione non si innesta più nel «sogno di punizione»: «Violanta» ha scritto Jacques Grant «scrive nel corpo dell'ordine una musica che ne è una lacerazione, una irritazione».
Hécate è il tentativo, solo in parte riuscito, di far emergere il Sublime dall'Osceno, nel quadro di una quotidianità che si rivela come nuova componente della drammaturgia di Schmid. Il film è l'esplosione dell'irrazionale nella forma della passione travolgente che diventa confessione dell'inesplorato, del rimosso, dell'inespresso, del segreto e quindi dell'osceno. La donna amata, Clotilde, nuova Ecate, la dea della perversione, diventa lo specchio dell'animo dell'amante, la dimensione di un universo erotico da cui è espulso il mondo dell'Es per la natura stessa dell'Amore ricambiato per cui, per dirla ancora con Freud, «l'oggetto trae a sé parte della libido narcisistica dell'Io. C'è posto soltanto per l'Io e l'oggetto». Ma il Sistema ritrionferà alla fine per la ricaduta dell'uomo nei sentimenti repressi. Il film non possiede la calibratura dei precedenti, in conseguenza di una nota segretamente beffarda, non perfettamente equilibrata che l'autore ha introdotto nel momento del Sublime dell'Osceno quale implicito elemento dialettico.
Il Sistema come fonte di alienazione e campo dell'Es e del Potere riappare

anche nel film di esordio di un altro regista svizzero-tedesco, Thomas Körfer, zurighese, che si impose con *La morte del direttore del circo delle pulci* (1973). In questo film complesso, composto da molteplici livelli narrativi, da quello politico-denunciatorio a quello più dichiaratamente dialettico (fra cui la contrapposizione e il confronto tra cinema e teatro), la struttura consequenziale è la parabola, in cui i personaggi, «portatori di idee», assumono una dimensione allegorica. L'intenzione è di pervenire a un cinema didattico in opposizione a un «cinema illusionista», quest'ultimo inteso come «mezzo per ingannare lo spettatore sulla reale situazione sociale». Viene quindi rivalutata, tramite pure l'apporto dello scrittore Dieter Feldhausen, cosceneggiatore, la teoria brechtiana della distanziazione, mentre la dialettica fondamentale, alla quale lo spettatore è chiamato a partecipare come fruitore attivo, si stabilisce tra sequenze allegoriche e sequenze realistiche. Ne risulta un contesto volutamente manicheo, nel quale la peste discrimina due mondi etici, quello del capitalista che vuole usarla come mezzo di repressione, e quello del protagonista — l'artista — che intende demistificare l'azione del primo. A monte della peste di Körfer c'è evidentemente la lezione del Teatro della Crudeltà di Artaud. Ma in Körfer-Feldhausen la peste non è «luce celestiale», bensì elemento che svela la lotta di classe: essa può quindi essere assunta in funzione negativa o positiva.

Questa struttura rigidamente didattica verrà abbandonata con le successive opere (*L'aiutante tuttofare*, 1976; *Alzire, ovvero il nuovo Continente*, 1978; *Brace*, 1983; *Concerto per Alice*, 1985), che risulteranno meno stilizzate e cifrate. La dialettica tra riflessione ed emozioni, ovvero tra sequenza congelata e sequenza dinamica, sarà integrata in una struttura meno rigida. Il discorso risulterà sempre più fluido: in *Brace* il tema della complementarità degli opposti riemergerà come asse della vicenda formulandosi come sdoppiamento della persona, ciò che costituirà anche la tematica di *Concerto per Alice*. *Brace* non è solo un film di verifica della coscienza elvetica e di denuncia del doppio gioco politico della nazione ai tempi della seconda guerra mondiale, tra potenze dell'Asse e Alleati, ma soprattutto la storia di un amore impossibile di adulti che hanno perso l'umanità del bambino e la solidarietà delle vittime. L'amicizia dei protagonisti, poi l'amore, era sbocciato al loro incontro nel periodo dell'infanzia: lui, figlio di un grosso industriale svizzero fabbricante di armi, lei bambina ebrea e orfana, che aveva trovato rifugio nella casa dei ricchi. È, si diceva, la storia di un amore impossibile, in un contesto di adulteri, solitudini, incapacità di affrancazione dal totem paterno. Nel quadro dialettico, emozione e riflessione si alimentano vicendevolmente, mentre il film abbandona la precedente drammaturgia della sommarietà per assumere la forma della complicità, quindi della contraddittorietà, che culminerà con la perdita dell'identità e l'isolamento spirituale del figlio, ormai conciliatosi e unificatosi moralmente con la figura paterna.

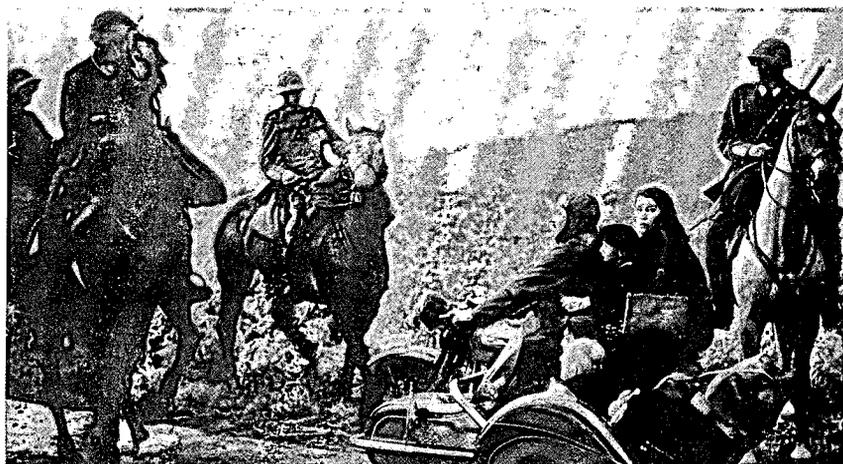
Brace è uno dei film più pessimisti, perché il riciclaggio del Potere avviene per adeguamento dell'individuo all'ambiente. Ma la dialettica del dramma viene compromessa da un contesto qua e là intriso di melodrammaticità e sintatticamente non sempre corretto. *Concerto per Alice* (1985) costituisce invece una svolta nella poetica di Körfer, che passa dal pesante pessimismo di *Brace* all'ottimismo di una commedia divertita e onirica in cui la

musica si fa complice, mezzo ed espressione d'amore. È peraltro il trionfo dell'Eros nella forma della generosità più pura. Lo sdoppiamento di entrambi i partner avviene per rispecchiamento dell'uno nell'altro: ognuno vivrà la vita e la gloria dell'altro come se fosse se stesso. Il limite del film consiste in questo gioco ludico che si diverte dell'iterazione delle situazioni capovolgibili all'infinito. Ma non è privo di suggestioni e di una certa qual vena parodistica nei confronti del grande spettacolo industriale: la realtà 'vera' traspare dall'onirico, comportando una dialettica sommersa. *Brace* costituisce peraltro uno dei momenti tardivi del cinema svizzero di verifica storica e di accusa, sorto fin dagli anni Sessanta dalla pratica documentaristica (*Siamo italiani* di A. Seiler, 1966, autore più tardi di *I frutti del lavoro*, 1976; *L'esecuzione del traditore della patria Ernst S.* di Richard Dindo, e altri), quale risorgerà in funzione apertamente contestativa nel 1982 con *La barca è piena* di Markus Imhoof, di cui parleremo oltre.

La finzione documentaristica

Il debito della finzione svizzero-tedesca nei confronti del documentarismo è d'altronde ben più profondo e redditizio. A dimostrarlo concorre un regista originario di Uri, la regione subito a nord del valico del San Gottardo, Fredi M. Murer, che nel 1985 con *Höhenfeuer* (Il falò) vinceva il Pardo d'oro del festival di Locarno. Tipico esponente di quella corrente chiamata finzione documentaristica, F.M. Murer aveva precedentemente attirato l'attenzione critica, dopo una serie di documentari e film sull'arte, con *Noi alpigiani non siamo colpevoli di abitare qui* (1974), sui montanari del canton d'Uri, documentario ragionato di tipo antropologico, realizzato in risposta a un documentario televisivo che agli occhi di Murer denigrava le popolazioni, non tenendo conto della loro cultura e dei loro costumi. Con Murer, il mito, come culla di cultura e soprattutto mezzo di comunicazione ancora efficiente nelle più lontane comunità rurali, riemerge in antitesi ai nuovi mass-media: un'antitesi che in *Falò* si completerà con l'opposizione città-montagna.
A *Falò*, che è il momento della sintesi, Murer era pervenuto attraverso *Grauzone* (Zona grigia, 1979), incentrato sull'odierna cultura urbana in cui l'immediatezza del rapporto intersoggettivo sta per essere sostituito dalla mediazione del mezzo meccanico. La conseguenza consiste nella solitudine, spazio dal quale l'individuo comunica agli altri i propri fantasmi interni, sfruttando l'anonimato del mezzo meccanico. Con *Il falò*, Murer torna convinto nella culla del mito tra gli alpigiani di Uri, raccontando una vicenda di rivolta individualista antitotemica e di incesto — l'emergenza dell'irrazionalità — tra fratello e sorella maggiore. Il ragazzo è affetto da mutismo, il che lo emargina dalla cerchia familiare, a sua volta emarginata dalla piccola comunità del villaggio, che con disprezzo ha soprannominato i membri di quella famiglia 'irascibili'.
Riecheggia nel film di Murer l'antico tema della trasgressione e della maledizione della tragedia greca, da cui si riprende il valore del mito come autentico patrimonio culturale. La trasgressione è in fondo l'uscita da quel cerchio che delimita le varie unità: quello della famiglia, che si rompe per la trasgressione del muto, quello del villaggio, rotto dall'emarginazione della famiglia, infine quello della regione, ovvero il luogo del mito, che

tutto avvolge, unifica e consacra, che si rompe per l'invadenza dei mass-media. Fonte di trasgressione, oltre ai fattori psicologici, è la presenza della cultura urbana, quella della 'pianura', che vi si inserisce con vari elementi: la embrionale meccanizzazione dell'agricoltura e soprattutto i mezzi di comunicazione, come la radiolina gialla della ragazza. L'incesto avverrà per un bisogno di circolarità più privata, quella della culla di una famiglia quale il muto vorrebbe fondare con la sorella (allegorico e fallico il piccolo rifugio di forma circolare che il muto intende costruire per sé e la ragazza). L'ideale circolarità del privato si costituirà invece con la morte accidentale dei genitori, dopo una colluttazione del muto con il padre: in quella circolarità, anche le bare dei genitori sotterrati sotto la neve.
Il lettore avrà inteso come buona parte del miglior cinema svizzero, compreso anche quello embrionale della Svizzera italiana che trova il suo miglior esponente in Villi Herman (*San Gottardo*, 1977; *Es ist kalt in Brandenburg*, 1980; *Matlosa*, 1981; *Innocenza*, 1986), sia stato realizzato nel segno di una concezione hegeliano-marxiana, in cui i moti rivoltosi del '68 operavano, alimentando — soprattutto nella Svizzera tedesca — lo spirito denunciatorio e accusatorio, nella cornice di una verifica storica che traeva origine e ragioni da ben altre esigenze, prima di tutto, come già abbiamo fatto rimarcare, dalla necessità di stabilire l'identità comunitaria e individuale. È in questo solco che il documentarismo e la finzione nella Svizzera tedesca e, con tutte le proporzioni del caso, nella Svizzera italiana, possiede una tradizione e anche un momento di fioritura alla metà degli anni Sessanta con l'emergere di una nuova generazione di registi socialmente impegnati, quali Peter von Gunten (*L'estradizione*, 1974), Rolf Lyssy (*Konfrontation*, 1977), gli immigrati italiani Alvaro Bizzarri (*Lo stagionale*, 1972; *Il rovescio della medaglia*, 1974; *Pagine di vita dell'emigrazione*, 1977) e Nino Jacusso, italo-slavo di origine umbra, figlio di immigrati, che aveva esordito con *Emigrazione* nel 1979, imponendosi l'anno dopo con *Ritorno a casa*, cui seguiva *Klassengeflüster* (Sussuri in classe, 1982), film ricco di palpiti di tenerezza ma meno pregnante del precedente. *Ritorno a casa*, che si rifaceva alla ripresa del 'tempo reale' con tutte le suggestioni del caso, è anch'esso un 'film-tra': tra un'integrazione dubbia della famiglia umbro-slava in Svizzera e la difficile reintegrazione di quella famiglia al suo ritorno nel paese rurale d'origine, a causa di quello sradicamento che l'ha resa avulsa sia dalla comunità sia dalla mentalità.
Altro dramma dello sradicamento, questa volta dal quotidiano, è *L'improvvisa solitudine di Konrad Steiner* (1976) di Kurt Gloor: il protagonista, un vecchio ciabattino, perde dapprima la moglie, poi la dimora e lo spazio lavorativo, vittima di quella speculazione fondiaria di cui altri registi si sono occupati, come il documentarista Hans Stürm, realizzatore nel 1974 di un bellissimo documentario, *Gössliwil*, cui abbiamo già accennato. Rispetto al cinema di impegno sociale, Gloor sdrammatizza i problemi geriatrici, alludendovi tuttavia attraverso una carica umana e un senso di tenerezza che provengono dalla confessione misurata dell'anima umiliata. Successivamente Gloor ha realizzato *Der Chinese* (Il cinese, 1978), *Der Erfinder* (L'inventore, 1980), e infine *Der Mann ohne Gedächtnis* (L'uomo senza memoria, 1983), in cui uno sconosciuto si rinchiude nell'afasia, in una passività disarmante, sconvolgendo così il codice istituzionalizzato dell'ordine poliziesco e psichiatrico. L'impegno sociale in questo caso non

si propone in una struttura dialettica ma attraverso la meditazione dello spettatore, compromesso in una storia di passività e di intimi scoramenti. Il graduale distacco del cinema svizzero da una dialettica che evidenziava gli opposti veniva severamente giudicato da una critica di giovani che vi scorgevano un indebolimento delle posizioni ideologiche, immemori evidentemente sia della generale crisi ideologica sia della lezione del destrutturismo e del post-modern... Berhard Giger, cui abbiamo accennato come regista, usava severe espressioni per *L'improvvisa solitudine di Konrad Steiner*, definendolo «cinema triviale e piagnucoloso». «Gloor» aggiungeva «non mostra perché si scacciano da casa i vecchi come dei lebbrosi ammassandoli negli asili ai sobborghi delle città e non dice che ciò facendo si cerca di nascondere il nostro terrore di invecchiare, non parla della crudeltà dei nostri istituti assistenziali...». Da una parte, dunque, il sospetto della sovversione, dall'altra la condanna di reazionario.
Ciononostante, pur con tutte le profezie catastrofiche, la difficoltà di finanziamento, le previsioni di crisi, il cinema svizzero si reggeva ancora, grazie ai contributi federali che, pur coprendo una parte sempre più insufficiente, costituivano la premessa per ulteriori sovvenzioni. E sempre contrariamente alle previsioni, le case di produzione, per deboli che fossero, sorte dopo la Citel di Ginevra, entravano in collaborazione con produzioni straniere e con le televisioni dei paesi viciniori. Oggi la produzione svizzera consta annualmente di oltre una ventina di lungometraggi, tra finzione e documentari, e una sessantina e oltre di corto e mediometraggi, molti dei quali proiettati solo in occasione delle Giornate del cinema svizzero di Soletta.
La mancanza del dialogo con il pubblico pregiudica tutta una produzione minore, il cui unico sfogo nel mercato è la televisione. Il che inevitabilmente determina un taglio televisivo in parecchi film cinematografici e, peraltro, una non continuità di parecchi registi, votati a un'attività sporadica, seriamente compromettente per lo sviluppo della loro esperienza. Così cadono nel silenzio Radanowicz, autore di *L'incidente* (1977) da Max Frisch, e con lui Jacusso e Alvaro Bizzarri, quest'ultimo per mancanza di fondi, nonché Yves Yersin, l'autore del poetico e umoristico *Les petites fugues* (1978) e del precedente pregevole documentario *Gli ultimi passamantieri* (1973). E sarà pure il destino di due donne-registe Patricia Moraz, di cui parleremo più avanti, e Jacqueline Veuve, impostasi nel 1975 con *Le sommeil du juste*, cronaca della vita e della morte di un uomo rappresentativo della Svizzera protestante d'inizio secolo. Il film illustra peraltro le tesi weberiane circa il significato della civiltà occidentale dopo la riforma. Ma la Veuve non doveva mantenere le promesse con il suo successivo *Parti sans laisser d'adresse*. E sbagliare una sola volta nel cinema svizzero può significare, soprattutto per i 'minori', essere stralciati dalla lista dei candidati alle sovvenzioni federali, per un criterio distributivo che premia il successo artistico o commerciale, emarginando fatalmente la promozione, quindi i bisogni dei giovani.
Ma, in effetti, cosa stava accadento al di là delle difficoltà finanziarie? Che significato aveva la crisi del cinema svizzero? Perché attorno al 1975 esso finisce come 'movimento' e mostra i primi allarmanti segni di stanchezza? L'avventura del losannese Francis Reusser è a questo proposito assai emblematica, e ci fa capire la crisi interna di questo 'movimento'. Francis

Dall'alto, *Innocenza* di V. Hermann, *Hoehenfeuer* di F. M. Murer, *La barca è piena* di M. Imhoof.

Reusser, quarantaquattrenne, aveva esordito giovanissimo con un episodio socialmente molto impegnato di *Quatre d'entr'elles* (1966), aveva manifestato il suo spirito anarcoide e antitotemico con *Vive la mort* (1968), esaltazione dell''assassinio dei padri', la sua adesione alla causa palestinese con il documentario *Biladi, une révolution* (1970). Seguiva, dopo un silenzio durato ben sei anni — un silenzio e una crisi che anticipano l'analoga situazione degli altri — *Le grand soir* (1976, Pardo d'oro del festival di Locarno), che costituiva la rottura con quell'underground che il critico Martin Schaub di Zurigo nel 1968 definiva «l'unico spazio vitale che ci è congeniale». Era pure la fine di un cinema sinistroide, di un romantico flirt con tutto il movimento rivoluzionario dei gruppuscoli di estrema sinistra, di cui Francis Reusser aveva fatto parte.
Il film è infatti la destrutturazione e quindi la demistificazione del Verbo rivoluzionario. Gli ultimi rivoluzionari dei gruppuscoli sono dei 'diversi' che soffrono di emarginazione, di frustrazione, di un complesso di castrazione che si ribalta al limite in un incipiente, segreto processo di contrizione. Le loro espressioni, i loro ordini, i loro diktat sono ridotti a espressioni schizofreniche, le catene sintagmatiche a svuotati slogan, le parole a monemi e a fonemi, usciti dal funzionamento linguistico, proposti in un gioco di opposizioni foniche. Da un cinema dell'azione, quello di Reusser diventa con *Le grand soir*, e più tardi anche con *Seuls* (1981), un cinema sulla parola, sul verbo che si scompone deformandosi in particelle minimali, che si rincorrono per analogie fonetiche, e che infine si autoanalizzano fino ad annullarsi. In *Seuls* ognuno recita per gioco — ma qui il gioco è la vita — una parte che non gli è propria: la 'diversità' non è più un fenomeno di confronto o di rottura ma un fatto costitutivo: un processo generale, una forma di alienazione in cui la sostanza è tutta assorbita dall'apparenza futile e fugace (come ci ricorda *Hécate*).
Seuls resta tuttavia, in base al senno di poi, un'opera di transizione, un momento di mediazione tra la demistificazione del Verbo di *Le grand soir* e la ricerca ancora tutta embrionale della genesi culturale, che comporta il rifiuto delle certezze delle ideologie delle rivoluzioni e, per contro, il riscatto di una fenomenologia del riflesso e dell'ambiguità, uno stato d'animo in cui gli opposti risultano non solo complementari, ma costituiscono polarità: amore/odio, vita/morte, positivo/negativo, maschio/femmina. L'approccio tentato si configura in un timido confronto con la generazione rifiutata e 'assassinata' dei padri. È un altro aspetto di quel processo di reincontro con il passato, per la riappropriazione di taluni valori. Sintomatica la confessione del losannese Reusser: «Per me era molto semplice, era sufficiente ritornare sui miei passi verso il lago e le montagne che chiudono il nostro orizzonte elvetico e respirarvi un'aria più fresca, nella quale si incontrano le forze buone di prima del diluvio».
Nulla di straordinario che su questo ritorno Reusser abbia incontrato, primo fra tutti, lo scrittore romando Charles F. Ramuz, di cui trasporrà sullo schermo il romanzo *Derborencé* (1984), peraltro testo di lettura nelle scuole della Svizzera romanda. La vicenda del romanzo è collocata su quelle Alpi «che chiudono il nostro orizzonte elvetico»: una frana distrugge metà villaggio di alta montagna, e un padre e un figlio rimangono sotto la pietraia. La gente del villaggio li ritiene morti. Miracolosamente, il figlio riesce a liberarsi e raggiunge cautamente il villaggio dove la giovane

moglie ha partorito. È ormai un *revenant*, un fantasma, un diverso, privo di natura umana. Il giovane riesce tuttavia a rientrare nella comunità, ma il pensiero del padre lo turba, ed egli torna a cercarlo su quella pietraia da cui inevitabilmente non tornerà più. È quasi un film autobiografico, una radiografia della ricerca estetico-esistenziale di Reusser. Ma soprattutto riscatta lo spettacolo tradizionale di tipo melodrammatico a conclusione di una parabola che doveva portare l'autore dalla destrutturazione propria della drammaturgia dell'incongruo di *Le grand soir* alla ristrutturazione propria della coralità e del mistero.

Il rinnovamento produttivo-distributivo

Al di là dell'insuccesso estetico dell'opera, seppur vincitrice del César 1985 per il miglior film francofono straniero, *Derborencé* rispecchia la fondamentale esigenza dell'attuale cinema elvetico, la necessità di autofinanziarsi mediante una politica di inserimento nel mercato internazionale, o perlomeno europeo, vale a dire di essere redditizio e autosufficiente. Il contributo federale, cui si possono aggiungere eventuali sovvenzioni cantonali, comunali, e aiuti provenienti da istituti privati e televisivi, non copre infatti di norma che il 20-25 per cento delle spese di produzione (soltanto in casi eccezionali può arrivare al 50%, senza comunque mai superare i 500.000 franchi). Evidentemente, le intenzioni di Reusser, che è un po' il capofila di un movimento di rinnnovamento del dispositivo produttivo-distributivo, si ripercuotono anche su quella poetica del 'cinema povero' che era stata l'anima della produzione del primo quinquennio del Settanta, quasi il segreto movente di una teoretica antifascinatoria. Ora, con l'esigenza del grande spettacolo popolare che richiede adeguate infrastrutture, un cast di specialisti, un budget corrispondente, si è palesata la necessità di una più moderna concezione di produzione e parallelamente una nuova figura di produttore che sia — come ha sottolineato tre anni fa Reusser in un convegno sul cinema svizzero alla Cineteca di Losanna — un collaboratore del regista, in grado di seguire la realizzazione e di far da consigliere. Il rimprovero che si muoveva alla figura in genere del produttore è di aver agito fino allora come finanziatore passivo.
In questa direzione moderna vanno muovendosi alcune produzioni, in particolar modo la Xanadu Film e la Limbo Film, entrambe di Zurigo. Fra l'altro, quest'ultima ha in lavorazione il nuovo film di Schmid *Jenatsch*, una sorta di giallo che si sviluppa come un fantascientifico del passato. La Xanadu ha a sua volta in cantiere il primo lungometraggio di Anne Marie Méville, l'autrice del *Livre de Marie* che ha fatto da prologo a *Je vous salue Marie* di J.-L. Godard. E val la pena di ricordare che la Xanadu con la Jlg Paris produrrà *Rock X* di Godard. A sua volta la Cactus film, distributrice di alcuni film di Güney, produrrà l'anno prossimo *Genix 817* di quel Daniel Helfer rivelatosi con il film d'esordio *Der Rekord* (Il record) alla Mostra di Venezia 1985.
Con Helfer la televisione è l'immaginario collettivo con valenza negativa, quindi il luogo della dannazione sotto forma di stato delirante, che consiste nell'annegare la realtà nell'immaginario stesso. In questa situazione precipita un giovane che, per lucro, tenta di battere il record di resistenza al video. Riuscirà, ma ne uscirà malconcio: il video l'ha ormai risucchiato nel

suo universo stereotipato e ne governa le coordinate sentimentali e riflessive. Pur prolisso e sovente insistente, il film di Helfer è pervenuto a una parodia del costume e della realtà del video — «il sogno senza sogno», per ricordare Adorno — che introduce nel cinema svizzero il gusto acre del paradosso provocatorio, atto a sviluppare una forma di umorismo beffardo, quale era già apparso nel citato film di Erwin Keusch.
Bisogna dire che l'umorismo, o meglio l'ironia, è una delle componenti dell'arte elvetica, presente in forma discreta nei romandi (Tanner, ad esempio) e insistente nella Svizzera tedesca in vari generi artistici, soprattutto nella grafica e perfino nella scultura (Tinguely). Nel cinema, peraltro, il senso dell'ironia e dell'assurdo (il non-senso) è oggi evidenziabile in tutta una produzione 'marginale' di corto e mediometraggi, trascuratissima a livello critico, anche se negli ultimissimi tempi si sta organizzando una rete di produzione e distribuzione nei centri, la Quick Film di Losanna. L'ironia e la parodia sono peraltro il lievito di molte produzioni in animazione, che era arrivata a un eccellente livello grazie al contributo di Ernest e Gisèle Ansorge.
Il film di Helfer è indicativo anche per un altro aspetto: mette in luce una significativa metamorfosi del protagonista che, soprattutto nei film dei giovani (oltre a Helfer, in Giger), dalla figura del 'diverso-solitario' sta passando a quella dell'integrato, il quale per eccessivo zelo e capacità inventiva si emargina non per esclusione ma perché coinvolto e oggettualizzato dai nuovi Poteri, in particolare quello dei mass-media (oltre a Helfer, Murer di *Zona grigia*). Vi si profila una nuova dimensione della follia, non più concepita quale rifugio e momento di confessione e di contatto con l'*humanitas*, ma, per un processo completamente inverso, il luogo di un delirio di tipo schizofrenico, in cui realtà e immaginario risultano inscindibili. Nel tono scherzoso di questi giovani trapela pertanto un pessimismo di fondo, allarmante perché indecifrabile e sfuggente alla coscienza.
In contrapposizione alla posizione di Helfer e altri, il caso di Markus Imhoof costituisce un atteggiamento e un tentativo più unico di quanto non si possa immaginare, perché la sua aspirazione è di conciliare l'impegno sociale con le esigenze commerciali. In quest'ottica si cerca di aggirare il pericoloso scoglio delle concessioni ricorrendo alla lettura critica del linguaggio dei generi, in particolare del poliziesco, dalla cui struttura paradigmatica Imhoof parte per sottoporla all'erosione dell'intervento critico. È evidentemente un atteggiamento di contrapposizione alle proposte dei film di consumo stranieri e a quelle della televisione, la cui produzione nazionale costituisce in genere una sorta di caricatura di quella hollywoodiana.
Il regista zurighese, quarantacinquenne, aveva debuttato con una serie di corto e mediometraggi alla vigilia degli anni Settanta, più precisamente con *Rondo* (1968), film di denuncia del trattamento dei detenuti nelle carceri zurighesi: una critica che anni fa gli valse il divieto di circolazione del film su tutto il territorio svizzero. La figura del detenuto appare ancora nel suo primo lungometraggio, *Fluchtgefahr* (Pericolo di fuga, 1975), nel quale la lettura critica del linguaggio del poliziesco si configura quale sdrammatizzazione dello specifico rituale perseguito attraverso i momenti obbligati: la fuga, l'inseguimento, la sparatoria, ad esempio, sono tratte-

Corinna Kirchhoff e Markus Boysen in *Die Reise* di M. Imhoof

nuti in una descrizione succinta, abolendo l'effetto spettacolare.
A *Pericolo di fuga* seguiva due anni dopo *Tauwetter* (Il disgelo), nel quale la vita di prigione, in quanto ambiente chiuso e fonte di distorsione mentale e morale, è sostituita dalla condizione di isolamento in cui vengono a trovarsi alcuni turisti bloccati in una capanna alpina. L'ambiente chiuso raggiunge infine la massima intensità in *Das Boot ist voll* (La barca è piena, 1980) per la plurivalenza delle metafore incluse, che alludevano sia all'ambiente socio-politico, sia al dramma della repressione riflesso nel campo del privato e del quotidiano. Tornava la denuncia politica in base alla demistificazione dell'operato del governo in ambito di neutralità e di solidarietà umana nel corso dell'ultima guerra mondiale, in particolare della politica di asilo nei riguardi dei rifugiati. La revisione storica, sulla base di una moderna analisi storiografica, consisteva nel far opera di disincanto e in pari tempo di denuncia dello spirito xenofobo, risultato dell'isolamento e della resistenza a oltranza contro l'invadenza nazifascista, che a loro volta avevano come corrispettivi la paura di soffrire la fame, e da lì la coazione a mangiare nella forma delirante dell'accaparramento degli alimentari, infine del rifiuto della spartizione. La vicenda si incentra quindi sulla dolorosa espulsione di rifugiati nell'ultimissimo anno di guerra motivata dalle difficoltà di garantire a tutti il necessario sostentamento. La formula era «la barca è piena», a significare l'impossibilità di accogliere ulteriori ospiti.
Rispetto ai film precedenti, *La barca è piena* si stacca dal linguaggio del poliziesco, trasportando l'implicita lettura critica nell'ambito del film storico, che in Svizzera si era fossilizzato nella forma della celebrazione e dell'esaltazione dei miti nazionali. A conservarla era il linguaggio televisivo, pur con tutti gli aggiornamenti del caso. Lo comprova indirettamente il bando di un concorso indetto nel 1973 dalla tv svizzero-tedesca, fin lì assente dalla politica di promozione del cinema, bando inteso a favorire la

trasposizione di testi letterari sullo schermo, ma limitandoli al genere epico, evidentemente spazio del celebrativo. *La barca è piena* corrisponde quindi all'esigenza di umanizzare i personaggi storici e i connessi ambienti, in base a un'operazione di smitizzazione e di sdrammatizzazione dell'implicito rituale, riproponendo modi propri della commedia popolare. L'esito è stato quello di coinvolgere nel passato il presente realizzando un 'cinema storico', il senso di un quotidiano compromettente, con il risultato finale di rendere dubbia la nostra identità individuale e soprattutto quella della nazione.

L'identità nazionale e individuale

Il discorso sull'identità nazionale e individuale è anche il tema del recente *Die Reise* (Il viaggio, 1986) che, inquadrandosi in Germania, sposta la questione su un problema più universale, quello della ricerca di uno spazio esistenziale che non comporti la contraddizione ideologica. Anche in questo caso, l'integrazione sociale non è sinonimo di conciliazione: in Imhoof essa è ancora legata al tema della rivolta. Bertram, il protagonista, si ribella all'ambiente e alla mentalità del padre, vecchio gerarca nazista nostalgico, e a quello della moglie, terrorista ricercata dalla polizia. A rinchiuderlo in uno spazio asfittico tra il padre intransigente e la moglie è il bambino, che Bertram intende strappare dall'ambiente del terrorismo, in cui lui stesso stava per cadere trascinatovi dalla rivolta al sistema. Anche in questo caso emerge il lavoro di demistificazione del linguaggio del genere poliziesco e avventuroso e la sdrammatizzazione degli avvenimenti attraverso un linguaggio sintetico e controllato. Il film risente tuttavia dell'estraneità della vicenda da quell'humus culturale in cui Imhoof è cresciuto.
Siamo quindi alla crisi della tematica del 'diverso', della verifica storica, di un discorso sul reale come metafora della nostra dualità interiore? Il cinema delle ultimissime generazioni lo confermerebbe. E indirettamente lo conferma pure un altro doloroso silenzio, quello di Patricia Moraz, ginevrina, che ricordiamo per *Les indiens sont encore loin* (1977), in cui la diversità parla al femminile. Il diverso in questo caso è una liceale diciassettenne, suicida, attraverso la quale la regista rintraccia il paesaggio sociale e mentale che ha reso ineluttabile questa morte, e altrettanto imprevedibile. È lo stesso paesaggio mentale che si riscontra in *Klassengeflüster* del già citato N. Jacusso e di Franz R. Rickenbach) sulla repressione e autodisciplina scolastica, quale predisposizione all'autodisciplina sul lavoro, presupposto a sua volta per la conservazione di quella «pace del lavoro» che da cinquant'anni determina l'azione sindacale. Non per nulla, proprio alla fine del proprio ruolo produttivo, Pipe, il contadino protagonista di *Les petites fugues* di Yves Yersin, tenta di recuperare quella specie di tempo perduto che è la mancata esperienza giovanile nella forma del sogno e dell'incipiente delirio.
In fondo, cosa rimproverano i giovanissimi registi, trentenni o poco più, al cinema dei nuovi papà? Prima di tutto di essere rimasti, come nel citato racconto kafkiano, estranei a quella kierkegaardiana 'tensione' cui fatalmente si riconduceva la complementarità degli opposti in quanto mancata sintesi, e che, nel caso estremo dell'*Invitation* di Claude Goretta, si

ribaltava in una situazione idilliaca, rinviante al mito dell'Eros cosmico di rinascimentale memoria riproposto attraverso l'esaltazione rousseauiana della Natura. I frustrati travet e i loro superiori di *L'invitation* si trovano a una festa in piena campagna ginevrina, fuori dell'ingranaggio della burocrazia. E lì, tra una bevuta e l'altra, l'irrazionale emerge nella forma di un Eros che è contestazione e rifiuto della morale benpensante, consentendo atti inusitati: si flirta dietro le siepi, si accendono amori, si manca di rispetto ai superiori, si fa perfino uno strip-tease per eccesso di entusiasmo, che a mala pena il vecchio capoufficio, un militarista, riesce a scongiurare.
Gli esponenti dell'ultimissima generazione, cresciuti in buona parte attorno a Godard — tornato in Svizzera dopo il periodo parigino e quello di Grenoble — si spostano all'interno della 'tensione' verificando il linguaggio espressivo, che non si dispone più secondo una struttura a intreccio (Tanner), ma piuttosto come una geometria dell'assurdo che ricorda Soutter (significativamente ripresosi con *Signé Renart*, 1986, affrancandosi dall'impegno sociale) e che, sviluppandosi secondo coordinate incerte, lascia trapelare l'insondabile e l'indefinibile, già caratteristica peraltro, seppur in forme differenti, di un certo cinema elvetico del rituale (ricorda soprattutto *La paloma* di Schmid). In questa prospettiva sono ovviamente da inserire quali opere antesignane *Zona grigia* di Murer e *E nachtlang Füürland* (Una notte, terra di fuoco, 1980), in dialetto bernese, di Clemens Klopfenstein, poco più che quarantenne, operante dal 1966, meritevole peraltro di maggior attenzione critica.
Una notte, terra di fuoco, realizzato in collaborazione con un altro bernese, Remo Legnazzi — di cui è necessario ricordare il buon documentario *Cronaca di Prugiasco* — è il sogno delirante di un essere integrato nella società e che per questo si ribella (come Charles, protagonista di *Charles, mort ou vif?*), tentando di sottrarsi alla follia della solitudine e quindi, stilisticamente, all'architettura simmetrica dell'immobilità della complementarità degli opposti. La poetica di Clemens Klopfenstein doveva maggiormente definirsi con il successivo *Transes* del 1982, tutto girato all'interno di un tunnel, metafora di una situazione sociale costrittiva e claustrofobica, che una volta di più rinvia al mondo angoscioso di Franz Kafka, cui l'autore del film si ispira: «Vista dai nostri occhi terrestri» aveva scritto Kafka «la nostra situazione è quella dei passeggeri di un treno vittima di un incidente all'interno di un lungo tunnel. (...) E tutto attorno a noi, nella confusione dei sensi e dell'ipersensibilità, abbiamo i mostri urlanti e, a seconda degli umori e delle ferite di ognuno di noi, un gioco tanto inebriante quanto estenuante».
In questa prospettiva è anche da inserire il trentaseienne neocastellano Alain Klarer, affermatosi nel 1978 con *Horinzontville*, film rivelatore delle intenzioni dell'attuale cinema elvetico: un cinema che privilegia il comportamento individuale più che l'*engagement social*, nel quale echeggia tuttavia un certo malessere collettivo. In Klarer questo vivere il personaggio e il cinema dall'interno di essi si traduce in un discorso sul cinema stesso, sull'implicita trascrizione della realtà che si prolunga nell'irreale e nell'onirico, come avviene in *L'air du crime* (1984). È il film dell'illusione che ci rinserra nel mondo dei mostri del quotidiano, del conformismo e delle abitudini, dal quale, secondo Klarer, possiamo liberarci solo con l'Utopia dell'Apocalisse, già prospettataci in *Una notte, terra di fuoco*.

Ed è ancora in quest'ottica che si sviluppa il grottesco e funambolesco *Pierotische Beziehungen* (Pi-erotiche relazioni, 1983 — il titolo gioca su analogie foniche tra Pierrot e *erotich*) del quarantenne Beat Kürt. Nel film, sulla falsariga del Pierrot della commedia dell'arte, l'azione si riduce a una sequela illogica di relazioni impossibili, che tuttavia ottengono un'apparenza opposta dal momento che tutto è in relazione. Il gioco coinvolge quindi anche il susseguirsi delle espressioni verbali: le parole si rincorrono e il piacere è di divertirsi con esse, di combinarle in termini incompatibili. Per ciò che concerne Beat Kürt, ricordiamo che il regista ha esordito nel lungometraggio con *Mulungu* (1974) e si è imposto con *Schilten* nel 1979. Successivamente, *Nestbruch* (1980), *Il tempo è cattivo* (1982), *Martha Bubronski* (1984), *Eventyr* (1985). Con gli ultimi due film Beat Kürt è tuttavia tornato a un racconto più tradizionale.
In quest'area surrealistica e kafkiana, invece, pare persistere il trentottenne Bruno Moll, arrivato a uno stile più rigoroso con *Hammer* (1986), dopo essersi cimentato con *La patria di Gottlieb* (1978), *Samba Lento* (1980), *Tutta la vita* (1982). La geometria dell'assurdo si palesa anche in *Alexandre*, opera prima del trentaseienne Jean-François Amiguet, «gioco sconcertante attorno a quattro persone, il cui nome comincia con la lettera A». Predomina il rapporto astruso di sospetti, inganni e investigazioni quale risultato della gelosia per Ariane, la donna di tutti o di nessuno, legata a loro forse solo dal fatto che anche il suo nome comincia con la A.
Gioca sul comportamento e l'intreccio paradossale, quando non assurdo, anche *Campo Europa* (1984), opera prima del ventiseienne Pierre Maillard. Qui i sentimenti paiono obbedire non tanto agli impulsi interni quanto a un gioco magico che lega i personaggi al di là di ogni logica, creando un senso e un'atmosfera di sospensione e di smarrimento che intaccano le nostre certezze.
Tra riletture semiologiche e parallele, perentorie rotture con il linguaggio dei papà, tuttavia mai totalmente rifiutato costituendo un necessario punto di riferimento, il cinema svizzero dei giovanissimi si profila in base a strutture narrative meno rigide, in cui il simmetrico alternarsi delle cose, delle vicende, delle situazioni e dei comportamenti viene sostituito da una dinamica delle rotture e degli sviluppi illogici, privilegiando il carattere ludico dell'arte. Evidentemente, questo cinema dei giovani deve fare i conti con l'odierno clima restauratore, con le nuove tendenze spettacolari (*Derborencé* di Reusser), implicitamente con le esigenze del mercato e del grosso pubblico con il quale inevitabilmente la produzione dovrà confrontarsi, infine con la commissione federale che presiede alla distribuzione dei contributi e che non sempre si dimostra attenta alle richieste e alle proposte dei giovani. È stato il caso di *Campo Europa*, che, al pari di *Alexandre* di Amiguet, non avendo ricevuto nessuno aiuto federale, è stato prodotto con un budget minimo, 200 mila franchi, ossia 160 milioni di lire. Si riapre quindi il problema della sopravvivenza del cinema indipendente, oggi sinonimo di cinema dei giovani, vale a dire delle generazioni del futuro ricambio. La speranza consiste in una rete distributiva europea in unione con le tv, quale è stata formulata in occasione del festival di Rotterdam del 1985, mentre la premessa consiste nello sviluppo dei cinematografi comunali, attualmente operanti a Ginevra, Zurigo, Basilea, Berna.

Il cinema etnografico. 2

Enrico Fulchignoni

Abbiamo detto[1] che Flaherty non era un etnologo; non aveva la formazione del cineasta. Dichiarava semplicemente: «Ritengo che tutto il mio lavoro cinematografico è solo un contributo alla mia attività di esploratore». Per l'autore di *Nanook of the North* (Nanuk l'esquimese) la conoscenza del piccolo gruppo familiare di eschimesi incontrati nel deserto artico derivava dal contatto paziente e ininterrotto nel contesto della semplice vita quotidiana. La famiglia considerata non era stata scelta come il campione rappresentativo di una indagine sociologica. E la nozione stessa di inchiesta era estranea al proposito dell'ingegnere geologo sbarcato nella Baia di Hudson per viverci quindici mesi. Col semplice ausilio di una macchina da presa 35mm manuale, le fasi di una dimessa odissea quotidiana si snodano, sequenza dopo sequenza, per illustrare al resto dell'umanità le vicende emblematiche, tratte dalla vita reale, di una famiglia di eschimesi nel contesto di una natura tra le più avare e terribili. Così, nato nelle condizioni della più scarna precarietà, il primo film etnografico della storia del cinema ottenne un successo universale, facendo di uno sconosciuto abitante dell'ultima Thule l'amico di tutti gli uomini della terra.
Moana, il secondo capolavoro di Flaherty, fu girato nel 1923-1924. Non trattava più della lotta della famiglia umana contro la natura nemica, ma al contrario del suo innesto in una natura troppo tenera, quella dei Mari del Sud. La coltivazione del taro, la raccolta della noce di cocco, la caccia al cinghiale selvatico, la pesca delle tartarughe, l'impiego dell'arpione contro gli squali, tutte queste azioni riprese con il medesimo costante, paziente impegno che Flaherty aveva profuso nel gelido deserto polare fanno di questa pellicola uno dei più importanti documenti etnografici dell'area culturale del Pacifico.
The Man of Aran (L'uomo di Aran), il terzo grande film di Flaherty, girato nel biennio 1933-34, concerne ancora l'esistenza tormentata di una semplice famiglia nell'isola semideserta di Aran. Qui riappare la lotta quotidiana di questi agricoltori-marinai contro la natura furibonda delle tempeste e del vento. L'etnologo Luc de Heusch dice di questo indimenticabile documento: «Raramente la descrizione fedele di un microcosmo sociale ha raggiunto una simile perfezione espressiva».
E il quarto soggetto della filmografia flahertiana tratta dell'incontro della macchina e del suo impatto sulla natura vergine e incontaminata dei fiumi

[1] Per la prima parte v. n. 4/1986.

e delle foreste della Luisiana. Anche in questo caso il talento e la poesia d'uno sguardo complice fanno di *Louisiana Story*, ultimo capolavoro del cineasta irlandese, insieme un inno al mondo incontaminato degli uomini, delle piante e degli animali e uno sguardo tenero e ottimista sul futuro della civiltà tecnologica.

Il secondo padre del cinema ètnografico, questo totem bicefalo che ancor oggi continua a ispirare i cineasti del 'mondo reale', è il sovietico Dziga Vertov. Nato a Bialystock, studente all'Istituto psiconeurologico dell'Università di Mosca, Vertov (il cui vero nome era Denis Arkadievitch Kaufman) è un altro pioniere del cinema documentario, il creatore del Kinoglz, il cinema-occhio, e della Kino-pravda, il cinema-verità. Vertov, oltre i suoi studi di psicologia, aveva varie e vaste competenze in altri campi della creazione artistica, come la poesia e la musica. Questa ricca sorgente d'ispirazione è alla base delle sue innovazioni cinematografiche, che sono cospicue: «Io sono il cine-occhio, sono l'occhio meccanico, sono la macchina che vi rivela il mondo come essa sola può vederlo. Da ora in poi sarò liberato dalla immobilità umana. Sono il movimento perpetuo. Mi avvicino alle cose, me ne allontano, vi scivolo al disotto, m'accosto alle froge del cavallo che galoppa, precedo il balzo in avanti del soldato, m'innalzo sulle ali dell'aeroplano, cado e mi risollevo senza tregua...».

Secondo Rouch queste teorie del visionario Vertov contengono *in nuce* tutti i problemi del film etnografico e del film sociologico, tutti i problemi dell'inchiesta televisiva e della camera-mobile di oggi. Le audacie straordinarie della ripresa e soprattutto del montaggio dei numerosi film di Vertov costituiscono uno dei reperti etnografici più originali di uno dei più grandi mutamenti storici dell'umanità.

Il cinema-verità, così come fu concepito da questo grande innovatore e pioniere, fa rivivere attraverso il tempo la volontà rivoluzionario di descrivere un'epoca di rivoluzione grazie a un cinema rivoluzionario. L'autore ne era pienamente cosciente: «Il campo nel quale lavoro è il più inesplorato del cinema. La via che percorro esige, sul piano della tecnica, dell'organizzazione, della vita una serie di sforzi sovrumani. È una via dura e ingrata. Eppure, ne sono certo, sono sicuro di ottenere la vittoria del realismo sopra il formalismo e diventare un poeta che sarà ascoltato e capito non da migliaia ma da milioni di persone».

Prima di Vertov il montaggio era considerato un'operazione meccanica consistente nell'incollare l'uno dopo l'altro i frammenti di pellicola. Griffith inventò in un certo modo le regole del montaggio narrativo; ma il montaggio restava ancora uno dei mezzi impiegati per la realizzazione di un film. Con Vertov il montaggio diventa un'attività globale, nella quale la ripresa delle varie sequenze scelte in funzione di un tema preciso e la dimensione dei piani corrispondono a un progetto strutturale teso a offrire un nuovo senso alla situazione osservata. Procedendo nell'applicazione dei suoi metodi, Vertov ha provato che è il lavoro della camera da presa e il montaggio, più del movimento reale, a creare l'impressione di movimento; che il ritmo deriva non dalle cose in se stesse, ma dal modo di trattarle. Questa incessante ricerca di pratiche sperimentali risponde al bisogno, che è profondo nel regista, di decifrare il mondo in modo originale. Al contrario di molti altri seguaci della ricerca etnografica, Vertov non cerca di cogliere una verità che sarebbe contenuta in fondo alle cose e che la

supposta neutralità della macchina da presa sarebbe in grado di restituire alla coscienza dell'osservatore, ma si sforza piuttosto di *organizzare* le immagini derivate dalla frammentazione del reale allo scopo di procedere a una analisi (marxista) del mondo. La funzione critica che affida al montaggio distingue Vertov da tutti i suoi contemporanei e ne fa un precursore geniale anche a questo livello. Con un mezzo secolo di anticipo indica al cineasta del 'diretto' uno dei percorsi più positivi e offre un contributo preciso alla definizione ideologica del cinema.
Fu per rendere omaggio a questo cineasta visionario perseguitato dai burocrati del cinema sovietico e più o meno relegato nell'ombra durante la glaciazione staliniana che Rouch e Morin evocarono dagli scritti di Vertov la nozione di cinema-verità (anche se il metodo della camera-partecipante utilizzato da Rouch, che si basa su un contatto ininterrotto con i fenomeni da descrivere, va piuttosto riferito alla maniera di Flaherty).
Proseguendo questa rapida rassegna dei fondatori del cinema etnografico bisogna menzionare con particolare interesse l'opera di Joris Ivens. Fin dagli esordi, Ivens utilizza una camera portatile, senza però abbandonare le tradizionali tecniche di ripresa. *De brug* (Il ponte, 1928), *Regen* (Pioggia, 1929), *Moi-Film* (1929) si apparentano alle regole di Vertov e malgrado il loro aspetto 'controllato' s'annunciano come i lontani testimoni della grande semplificazione delle tecniche di ripresa che sarà il merito essenziale del 'cinema diretto'. La ricerca e l'espressione della *verità* attraverso il film hanno dominato la vita di Joris. Questo 'Olandese volante', francese d'adozione, cittadino del mondo, da mezzo secolo testimone di popoli in lotta e di conflitti ideologici, che si trova a essere un cineasta militante dal destino esemplare, merita senz'altro un posto d'onore fra i precursori, sia per il modo di vita, sia per l'opera realizzata. I film sulla guerra di Spagna, sull'Indonesia, su Cuba e la Cina di Mao sono tutti testimonianze di prima mano che hanno sovente richiesto all'autore di agire mettendo in pericolo la vita. Tanto più meritoria, in tale contesto, la vocazione didattica, che gli ha consentito di formare in tutto il mondo decine di allievi e discepoli tesi col più grande impegno a esaltare la libertà e, ove occorra, a difenderla con ogni mezzo.

La prima cineteca etnografica

Nell'ambiente universitario, come si è detto, l'accettazione del mezzo cinematografico è stata assai lenta. Negli anni '20 l'etnologo inglese M.W. Hilston-Simpson inizia, con la collaborazione del cineasta Haeseler, a costituire una prima cineteca di film etnografici a Harvard e a Oxford. È interessante osservare che fin da questi esordi Hilston dà prova di attenzione metodologica, indicando agli etnologi la necessità di rifuggire, sul terreno, da ogni ricostruzione e, in genere, dalla messa in scena dell'avvenimento osservato. Altro consiglio metodologico, che sarà costantemente ripreso in epoca moderna, è quello di una solida conoscenza preliminare dell'ambiente e del gruppo sociale sui quali realizzare la ripresa filmica. Nel 1940, dunque con lungo intervallo da questi primi tentativi degli inglesi, una importante ripresa di attività è realizzata negli Usa da Margaret Mead e Gregory Bateson, i quali dispongono di una considerevole attrezzatura e soprattutto di gran quantità di materiale fotografico. Le

prime documentazioni ottenute, per esempio, in *Balinese Character* si servono di centinaia di immagini 'fisse', disposte in serie allo scopo di ricostruire ogni sorta di attività individuale e sociale del gruppo umano considerato.
Lo stesso anno 1940 è di speciale importanza, perché risale a quel periodo l'apparizione di Jean Rouch, divenuto successivamente il caposcuola di tutta una generazione di cineasti unicamente votati alle discipline etnografiche. Rouch, all'inizio della seconda guerra mondiale, frequentava una delle più prestigiose scuole d'ingegneria francesi, Les Ponts et Chaussées. Destinato in qualità di esperto ai territori dell'Africa Occidentale, mentre accudiva al suo compito di edificazione di ponti e vie carrozzabili nella regione del Niger, il futuro creatore d'oltre un centinaio di documentari etnografici andava compiendo i primi tentativi di ripresa cinematografica grazie a un apparecchio di fortuna Bell Owell comprato d'occasione come residuato bellico. Il film realizzato in questa occasione dopo alcuni mesi, su spezzoni di qualche minuto ciascuno, venne giudicato dalle «Actualités françaises» di sufficiente qualità professionale per essere ingrandito in 35 mm, dotato di commento e utilizzato come cortometraggio di complemento a *Stromboli* di Rossellini. Così nel decennio successivo al secondo dopoguerra il cinema etnografico fece il suo ingresso con dimensione insieme politica, scientifica e artistica.

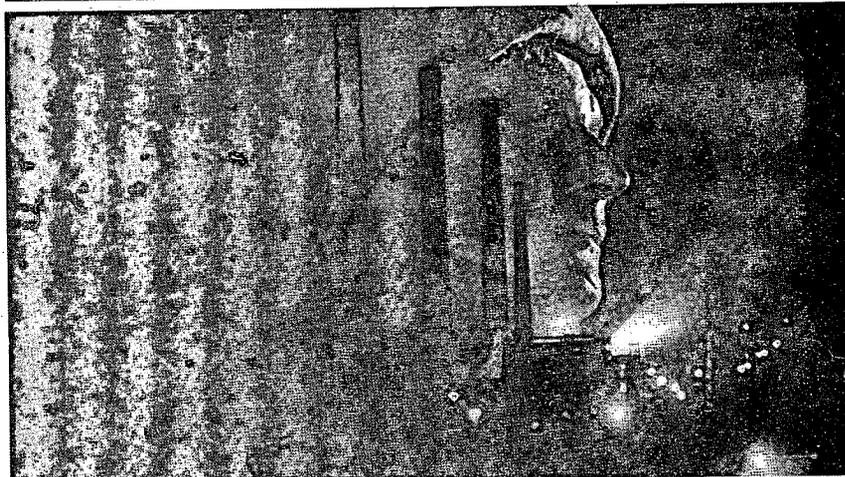
I teorici

Tra gli studiosi più impegnati in favore dell'utilizzazione sistematica a fine scientifico dell'audiovisivo deve essere citato, come particolarmente benemerito a tale mutamento di prospettiva, André Leroy-Gourhan, il paleontologo recentemente scomparso, il quale con una serie di articoli si diede alla redazione di una sorta di vademecum per i futuri etnologi desiderosi di servirsi del cinematografo come strumento di ricerca. Il merito principale di questo scritto consiste nel rifiuto di limitare il film etnografico entro strettoie troppo rigorosamente ispirate da altre discipline.
Leroy-Gourhan distingue tre generi di film ai quali potrebbe applicarsi la qualifica di etnologico:
a) il film di ricerca, mezzo di rilevazione scientifica;
b) il film documentario pubblico o film d'esotismo che si apparenta ai film di viaggio;
c) il film che tratta di una categoria sociale limitata, realizzato senza intenzione scientifica, ma che assume valore etnologico quando lo si esibisca in una struttura sociale differente (come per esempio una storia d'amore in Cina, un film che descriva un episodio di gangsterismo americano e di criminali italiani o irlandesi, ecc., cioè di un interessante 'frammento di vita' se proiettato in un'altra cultura).
In ognuna di queste tre categorie l'etnologo cerca i *documenti*. Che può trovarvi?
a) Il film di ricerca comprende, secondo Leroy-Gourhan, due tipi di prodotto: da una parte il film nella sua realizzazione finale, e dall'altra i vari frammenti realizzati durante le riprese. L'uno e l'altro di questi prodotti possono fornire indicazioni spesso molto utili. Secondo lo studioso francese i film di ricerca debbono sempre essere realizzati dall'etnografo

stesso, che deve apprendere il mestiere di cineasta senza di che il mancato controllo degli apparecchi visivi e sonori rischia di rendere insignificante il risultato finale.
b) I film esotici o di viaggio. Questa categoria deve essere abbandonata per l'eccesso di falsificazioni inerenti alla loro elaborazione.
c) I cosiddetti film 'd'ambiente', malgrado la loro destinazione per il grosso pubblico, possono contenere preziose informazioni etnologiche quando la loro proiezione si effettua nel contesto di una cultura differente.
Leroy-Gourhan presenta così con chiarezza il problema del film etnografico nel suo reale terreno, quello dell'informazione imparziale.
Per iniziativa di Jean Rouch e del paleontologo Leroy-Gourhan, titolare della cattedra di etnologia della Sorbona, nel 1952 viene creato in Francia il primo Comitato del cinema etnografico. Nel 1957, al Convegno internazionale di Praga, organizzato sotto gli auspici dell'Unesco, un gruppo di altri comitati nazionali propone di analizzare i due livelli di utilizzazione 'scientifica' del film: la ricerca e l'insegnamento. A livello di ricerca, viene sottolineato l'apporto della macchina da presa, capace di offrire *note cinematografiche* che presentano tre vantaggi:
a) possono essere riviste direttamente da informatori analfabeti suscettibili di commentarle utilmente;
b) presentano una maggiore obiettività rispetto alla notazione scritta che ha lo svantaggio della deformazione volontaria o involontaria;
c) consentono la reiterazione praticamente inesauribile di studio del medesimo fenomeno.
In linea con queste osservazioni, un altro qualificato specialista francese, Marcel Griaule, nel corso delle sue lezioni all'Università di Parigi fa tre osservazioni:
a) ogni film ha valore di archivio: vi si può riferire come per una scheda o un oggetto;
b) il cinema costituisce un mezzo estremamente efficace d'insegnamento per gli specialisti che si dedicano alla ricerca etnografica;
c) in senso più esteso contribuisce all'insegnamento pubblico e costituisce in certe condizioni una vera e propria presa di coscienza collettiva.
Griaule ha particolarmente insistito sull'importanza del lavoro di preparazione del film prima della ripresa, sottolineando un aspetto importante, che è quello dell'utilizzazione intelligente e approfondita di tutte le inchieste condotte precedentemente dagli etnologi tradizionali.

Il 'cinema diretto'

Un decisivo passo avanti nella produzione che ci interessa viene fatto intorno agli anni '60. Il progresso tecnologico fa nascere il 'cinema diretto'. Per designare la nuova tendenza si deve risalire al termine di cinema-verità, cui abbiamo fatto allusione parlando delle teorie di Vertov. In effetti tale definizione fu ripresa da un articolo di Edgar Morin che dava un resoconto del primo festival del film etnografico di Firenze del 1959, nel quale lo stesso Morin faceva parte della giuria assieme a Jean Rouch. La differenza con la vecchia definizione data dal cineasta sovietico consisteva nel fatto che il cinema preconizzato da Morin non era più quello del tutto orientato verso il mondo della macchina e delle tecniche, ma piuttosto

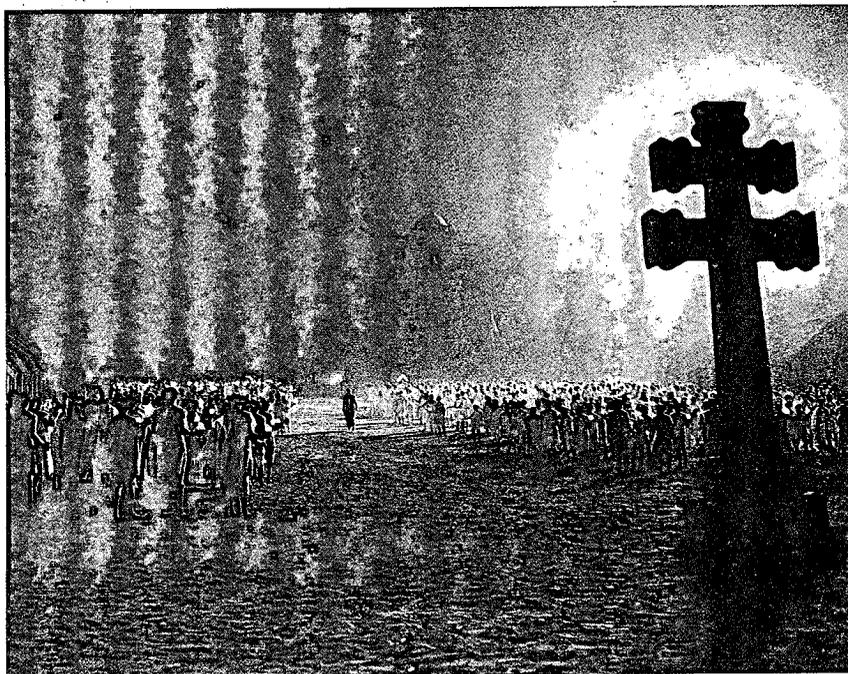
quello orientato verso esperienze 'vissute' della presenza umana e soprattutto dotato di 'parola'. Per effetto di polemiche e malintesi nati dall'incerto uso dello stesso termine si ritenne indispensabile rifarsi piuttosto a un preciso elemento tecnico che a una terminologia, dopo di che la definizione sarebbe scaturita in modo più appropriato.
Il termine 'cinema diretto' fu dunque adottato concordemente ed è ancora oggi pienamente valido. Esso vuole designare un cinema che capta in diretta (sul terreno, fuori dal teatro di posa) sia la parola sia il gesto per mezzo di un apparecchiatura (macchina da presa e magnetofono) sincrona, leggera e facilmente maneggevole; vale a dire un cinema che instaura un contatto 'diretto' con l'uomo, che tenta di aderire alla realtà nel modo più stretto possibile (tenendo naturalmente conto di tutto quanto questa iniziativa presuppone di *mediazione*). Più che 'fornire' la verità questa nuova forma di cinema intende esporre il problema della verità a livello dei rapporti umani. È innanzi tutto un cinema della comunicazione.
Il movimento si manifesta negli anni fra il 1958 (congresso di Lione) e il 1965 in un'area limitata alla Francia, al Canada e agli Usa. Dopo un periodo di pausa, a partire dal 1968 la corrente venne allargandosi al di là di questi limiti geografici, e da quel tempo non ha cessato di estendere le sue ramificazioni su scala mondiale.
Senza entrare nell'analisi scientifica dettagliata degli strumenti utilizzati, si può peraltro riassumere alcune intenzioni di tale tipo di ripresa. Lo scopo essenziale consiste nel liberare la ripresa del suono e dell'immagine da ogni pesante servitù tecnica, accordando la massima agilità possibile ai responsabili. La macchina da presa insonorizzata — del tipo Arriflex, Coutant, Debrie — pesa meno di dieci chili, è bene equilibrata sulla spalla dell'operatore e consente la più facile messa a fuoco durante la ripresa. Il sincronismo del suono con l'immagine è stato ottenuto con un dispositivo dovuto all'ingegnere polacco Kudelski, collaboratore della Nasa e inventore di un magnetofono ultraleggero, oggi universalmente diffuso sotto il nome di Nagra.
Le opere notevoli realizzate grazie a tale procedimento sono assai numerose e comprendono, oltre a quelli di Rouch, film di Leacock (operatore di Flaherty per *Louisiana Story*), di Pennebaker, dei fratelli Maysles, dei canadesi Brault e Perrault, dell'italo-francese Mario Ruspoli.
A diverso titolo i film di cui abbiamo fugacemente riferito e le differenti tecniche che hanno consentito la loro nascita e il loro sviluppo costituiscono la *parte viva* degli innumerevoli archivi accumulati dalla società contemporanea. Col progredire esponenziale del progresso tecnico di cui siamo testimoni, vanno svolgendosi sotto il nostro sguardo rapide trasformazioni culturali e sociali; e oggi sappiamo che le società senza scrittura né tecnologia aggiornate sono purtroppo, a breve o lunga scadenza, condannate. Per pochi anni ancora sarà possibile registrare le ultime manifestazioni di uno stile di vita 'arcaico', che presto scomparirà dall'orizzonte della conoscenza.
Ma il campo dell'etnografia tradizionale è lungi da essere il territorio esclusivo d'applicazione efficace dell'osservazione audiovisiva. Gli sconvolgimenti della civiltà industriale, le brusche mutazioni delle nazioni emergenti, gli aspetti più diversi della nostra vita sociale, economica, politica hanno costituito l'oggetto di analisi cinematografiche del più alto valore

Dall'alto, *The Spanish Earth* di J. Ivens, *Entuziazm* di D. Vertov, *L'uomo di Aran* di R. Flaherty.

scientifico. In tale prospettiva, inaugurata mezzo secolo fa da Robert Flaherty, gli uomini debbono trasformarsi in attori generosi e sinceri della loro propria condizione: potranno manifestarsi senza censure o ostacoli. Ai nuovi livelli di ricerca, la realtà sociologica, grazie alle risorse di un audiovisivo straordinariamente progredito, può diventare l'oggetto di un discorso coerente ed esprimersi in un linguaggio autonomo.
Il cinema dunque, in tale accezione, deve essere considerato come un modo originale di esporre un problema, una situazione concreta facendo appello tanto alla sensibilità che all'intelligenza dello spettatore, grazie alla partecipazione intermediaria dell'informatore cineasta. Il 'cinema diretto' — dice con chiarezza Luc de Heusch — oggi può diventare uno strumento di comunicazione sociologica privilegiata, che offre corpo e anima al linguaggio astratto delle Scienze dell'Uomo: a tale livello il film può diventare illustrazione e insieme correttivo, e perfino antidoto.
Sulla base di questo rapito *excursus* possiamo dunque attribuire al moderno cinema etnologico e sociologico la duplice definizione di speciale tecnica espressiva e insieme di diffusione dei risultati di una ricerca. Ma bisogna aggiungere che è anche un momento di tale ricerca: il film si realizza nel corso dell'inchiesta. Impone con forza il sentimento della realtà, instaura un contatto diretto fra una comunità e tutte le altre: l'immenso pubblico internazionale della televisione e delle sale cinematografiche.
Le vie della conoscenza sono molteplici, e l'appassionato interesse sollevato da questa particolare famiglia di audiovisivi, sia in ambiente scientifico, sia nel settore della professione cinematografica dei nuovi cineasti, è stato da taluni auspicato come uno dei segni maggiori della futura riconciliazione fra arte e conoscenza. L'attenzione per il comportamento individuale come specifica unità di ricerca costituisce uno dei tramiti essenziali che la moderna antropologia riconosce indispensabili per indagare l'uomo in modo umanistico in base alla selezione cosciente che egli fa dei valori e degli stili di vita (Voget).
Abbiamo visto come fin dai suoi primi passi l'antropologia è stata guidata dall'idea dell'uomo come personalità emergente. Attraverso l'analisi del suo mondo sociale e culturale l'uomo è stato osservato nel suo progredire grazie al controllo sulla natura e su se stesso. L'antropologia ha partecipato a questo processo di umanizzazione registrandone i progressi per mezzo di una tecnologia in prodigioso rigoglio.
Il raggiungimento di questo obiettivo scientifico ha prodotto fatti, qualificato esperienze e metodi che debbono essere applicati per garantire l'ininterrotto sviluppo dell'uomo e della società. L'impegno morale, non meno che scientifico, ha sempre costituito un elemento di rilievo nella visione del mondo e dell'immagine di sé offerta dall'antropologia. Nel passato questo impegno è stato in larga misura intellettuale e morale. L'istruzione, sia pubblica sia accademica, è stata una delle sedi elettive del messaggio antropologico. Oggi l'immenso sviluppo delle reti di comunicazione chiede alla tecnica un esercizio di osservazione incomparabile, per contribuire in modo sostanziale al perfezionamento della visione del mondo e quindi rafforzare, nel dialogo e nella conoscenza reciproca, la via del progresso.

(Fine)

Quando uno storico legge *Il nome della rosa, Mission, Rosa L.*

Lucio Villari

Dopo anni di futilità, di stucchevoli pupazzi rambaldiani, di muscolosità reaganiane, di *horror* penoso, il 1986 ha lasciato alcuni segni di maggiore serietà nel cinema internazionale. E per serietà intendo l'impegno manifestato da sceneggiatori, registi e produttori di riprendere contatto con il mondo reale della memoria, del passato, della storia. Da tempo ormai il cinema (o, almeno, quel cinema che a noi spettatori è dato di conoscere nelle sale pubbliche) aveva come perso le tracce di un rapporto con avvenimenti, personaggi, tempi e spazi ai quali, tutto considerato, ognuno di noi appartiene, per spingersi oltre il presente, in un sottile gioco psicologico e spettacolare di attese e di angosce al limite della fantascienza.
È stato (e in gran parte lo è ancora) un cinema che si potrebbe definire del *day after*. Sì, perché anche l'allusione di alcuni film alla guerra nucleare e alle sue conseguenze, pur muovendo da dati di fatto quanto mai reali e dipendenti da eventi della storia ben presenti e conosciuti, ha finito poi per confondersi, nella mente e negli occhi degli spettatori, in un magma indistinto di *ghostbusters*, arche perdute, avventure comico-angosciose: il tutto spinto sempre in avanti, nel futuro; prossimo, sì, ma sempre futuro. Eppure, lo si sa bene, nessun mezzo espressivo come il cinema ha in sé, per così dire, la chiave della storia. Solo il cinema può infatti 'ricostruire' i fantasmi del passato dando a essi corpo e significato, restituendo integrità e convincente spessore narrativo a figure e vicende di cui restano solo documenti frammentari e testimonianze sparse. Esiste infatti, come hanno dimostrato Marc Ferro e Pierre Sorlin (*La Storia nei film*, 1980), una sorta di «attrazione reciproca tra storia e cinema».
Quanti lavorano nel cinema e credono nel suo potere culturale non dovrebbero perciò dimenticare l'inesauribile serbatoio di idee e anche (per quanto paradossale possa sembrare dirlo) di invenzioni che la storia offre. Infatti un film storico, che non sia un semplice appiattimento sulle cronache o sui documenti, può, anzi, deve contenere larghe zone di pura immaginazione. Esempi geniali della storia del cinema ne sono la testimonianza. Pensiamo a opere come la *Corazzata Potëmkin* oppure alla *Presa del potere di Luigi XIV* di Rossellini; ebbene, proprio qualche mese or sono l'ultimo superstite dell'ammutinamento del Potëmkin ha dichiarato che l'eccidio di inermi cittadini da parte dei soldati zaristi sulla scalinata di Odessa non c'è mai stato. Eppure, ciò che storicamente era falso diveniva

***Mission* di R. Joffé. In alto, *Rosa L.* di M. von Trotta. A sinistra, *Il nome della rosa* di J.-J. Annaud.**

vero poeticamente e anzi, come specifico cinematografico, assumeva un carattere di novità estetica e espressiva (per non parlare del dato ideologico). La storia non era dunque manipolata da Ejzenštejn, ma immaginata e quindi interpretata. Il breve film di Rossellini è, dal canto suo, esemplare per un altro tipo di riflessione, e cioè che il cinema storico può, se lo vuole, svolgere una grande funzione di comunicazione e di informazione culturale senza in alcun modo affievolire la carica di suggestione fantastica e magica di cui il cinema è dotato.
A questi due esempi se ne può aggiungere un terzo che completa, mi sembra, il panorama dei rapporti 'possibili' tra cinema e storia; mi riferisco a un elemento che spesso ha mediato questi rapporti, e cioè il cosiddetto romanzo storico utilizzato come fonte primaria del soggetto cinematografico. Il catalogo dei film nati da tale mediazione sarebbe lungo. Come è ben noto i primi film storici non erano che derivazioni letterarie, perché nessun soggettista si sarebbe sentito in grado di svolgere autonome ricerche storiche per confezionare un lungometraggio con didascalie obbligatorie. Purtroppo anche questa variabile del film storico, ancora operante fino a pochi anni fa, si è andata lentamente affievolendo. Per queste ragioni considero la stagione cinematografica appena trascorsa positiva e penso soprattutto ai tre film 'storici' che l'hanno caratterizzata: *Il nome della rosa* di Jean-Jacques Annaud, *Mission* di Roland Joffé e *Rosa L.* di Margarethe von Trotta. Queste opere segnano, quasi emblematicamente, la tripartizione essenziale della storia: medioevo, storia moderna, storia contemporanea.
È superfluo dire che il più 'difficile' da fare sarebbe stato il film ambientato nell'età medievale se non ci fosse stata, appunto, la mediazione letteraria del romanzo di Eco che, a mio parere, è in tutto e per tutto un romanzo storico, anche se di una storia completamente inventata. Di storico vi sono, infatti, il clima epocale e l'atmosfera da racconto gotico fondato su dati di fatto ineccepibili sul piano scientifico (il film ha avuto, come si sa, la consulenza di uno dei maggiori storici medievalisti, Jacques Le Goff, esponente di punta della scuola delle "Annales"). Non entro, ovviamente, nel merito estetico del film; ciò che qui mi interessa sottolineare è che il romanzo di Eco era già un potenziale soggetto cinematografico, dato che si tratta, in fondo, di un elegante e ben documentato *thriller*. Certo, la parte non traducibile facilmente in film era quella più strettamente culturale o, per dir meglio, filosofica, cioè la questione del testo della *Poetica* di Aristotile. In altre parole, è possibile costruire un film intorno a una lettera perduta, a un oggetto che fa gola a qualcuno, a una miniera di re Salomone, a un biglietto smarrito della lotteria, ma forse non è altrettanto possibile farlo intorno a una questione che riguarda uno degli archetipi storici della teoria estetica. Tuttavia il film di Annaud-Le Goff, indipendentemente dal complessivo risultato raggiunto, è la prova che al cinema non possono essere interdetti né la storia né i più sofisticati riferimenti culturali, purché tutto questo materiale venga trattato con serietà, levità, fantasia e, se è necessario, anche con ironia.
Alcune di queste qualità si trovano in *Mission*, un film che restituisce con gusto e intelligenza una straordinaria pagina di storia; una storia che, nelle linee generali, è da sempre conosciuta ma che raramente il cinema ha affrontato con occhio critico. In altri tentativi cinematografici lo sterminio

degli indios nell'America, da poco scoperta, si è incrociato spesso con altre tematiche: la colonizzazione spagnola e portoghese, la nascita *in vitro*, tra Cinquecento e Seicento, di un sistema feudale-capitalistico e, infine, la progressiva fondazione delle comunità protestanti (embrioni degli Stati Uniti) dell'America del Nord. In mezzo a questi avvenimenti è fiorita però una utopia comunistica e egualitaria e insieme un modello di vita economica e sociale a misura d'uomo. Ne furono autori e protagonisti i gesuiti, 'militi' della chiesa della Controriforma, ma anche intellettuali intelligenti e umanitari. Il film coglie, in una visione di storia *totale* e cioè con una concezione dell'avventura e della spettacolarità non fine a se stessa ma funzionale alla dimensione *reale* che ha sempre il passato rivisitato con sensibilità storica, i nodi essenziali di questa esperienza. Cosicché anche la geografia (in questo caso il Paranà fa da sfondo naturale e drammatico al racconto) si fonda alla vicenda di uomini e di culture distrutti programmaticamente da altri uomini e da una cultura dell'inganno e dello spirito di conquista.
Con il film dedicato a Rosa Luxemburg il cinema tedesco squarcia un velo che da sempre era stato steso su uno spartiacque della Germania del nostro secolo. Il 1919, l'anno in cui Rosa è assassinata, è infatti una linea di confine nettissima tra la Germania autoritaria e imperiale e la Germania di Weimar. Quella che avrebbe voluto e potuto essere la prima vera democrazia dell'Europa borghese e capitalistica (la costituzione di Weimar era la più avanzata e progressista di tutte le costituzioni allora esistenti), fu profondamente segnata dal sacrificio di questa donna minuta e colta. Il film racconta proprio la determinazione ideologica ma anche la fragilità sentimentale della Luxemburg. Anch'esso prova che la macchina da presa può penetrare storicamente non solo nella dialettica dei sentimenti ma anche in quella delle idee, diventando così uno strumento di conoscenza del reale che è poi uno dei valori 'originari' del cinema.

Mission

Gran Bretagna, 1986. *Regia*: Roland Joffé. *Sceneggiatura*: Robert Bolt. *Fotografia* (colore): Chris Menges. *Montaggio*: Jim Clark. *Scenografia*: Stuart Craig. *Costumi*: Enrico Sabbatini. *Musica*: Ennio Morricone. *Interpreti*: Robert De Niro (Rodrigo Mendoza), Jeremy Irons (Gabriel), Ray McNally (cardinale Altamirano), Charles Lowe (Cebeza), Roland Pickup (Hondar), Cherie Lunghi (Carlotte), Aidan Quinn (Felipe), Liam Neeson (Fielding), Daniel Berrigan (Sebastian), Asuncion Ontiveros (capo Guarani). *Produttori*: Fernando Ghia e David Puttnam. *Produzione*: Enigma in associazione con Goldcrest Films and Television. *Distribuzione*: Titanus. *Durata*: 142'.

Il nome della rosa

Italia/Francia/Germania, 1986. *Regia*: Jean-Jacques Annaud. *Sceneggiatura*: Andrew Birkin, Gerard Brach, Howard Franklin, Alain Godard, dal romanzo omonimo di Umberto Eco. *Fotografia* (colore): Tonino Delli Colli. *Montaggio*: Jane Seitz. *Scenografia*: Dante Ferretti. *Costumi*: Gabriella Pescucci. *Musica*: James Horner. *Interpreti*: Sean Connery (Guglielmo da Baskerville), Fred Murray Abraham (Bernardo Gui), Christian Slater (Adso), Feodor Chaliapin jr. (Jorge da Burgos), Michael Lonsdale (l'abate), Ron Perlman (Salvatore), Helmut Qualtinger (Remigio), Valentina Vargas (la ragazza), Volker Prechtel (Malachia), Elya Baskin (Severino), Peter Welz (Nero), Michael Habek (Berengario), Urs Althaus (Venanzio), Lars Botin Jørgensen (Adelmo), Leopoldo Trieste (Michele da Cesena). *Produttore*: Franco Cristaldi. *Produzione*: Cristaldifilm (Roma), Neue Constantin Film (Monaco), Films Ariane (Parigi), con la partecipazione della Rai-Radiotelevisione Italiana. *Distribuzione*: Columbia. *Durata*: 132'.

Rosa L.

Germania, 1986. *Regia e sceneggiatura*: Margarethe von Trotta. *Fotografia* (colore): Franz Rath. *Montaggio*: Dagmar Hirtz. *Scenografia*: Bernd Lepel, Karel Vacek. *Costumi*: Monika Hasse, Anna Eiermann, Petra Kray. *Suono*: Christian Moldt. *Assistente regia*: Eva Ebner, Helenka Hummel. *Musica*: Nicolas Economou. *Interpreti*: Barbara Sukowa (Rosa Luxemburg), Daniel Olbrychski (Leo Jogiches), Otto Sander (Karl Liebknecht), Adelheid Arndt (Luise Kautsky), Jürgen Holtz (Karl Kautsky), Doris Schade (Clara Zetkin), Hannes Jaenicke (Kostya Zetkin), Jean-Paul Biczycki (August Bebel), Karin Baal (Mathilde Jacob). *Produttore*: Eberhard Junkersdorf. *Produzione*: Bioskop-Film, Pro-Ject Film im Filmverlag der Autoren, Regina Ziegler Film Produktion, Bären-Film. *Distribuzione*: Medusa. *Durata*: 122'.

La famiglia di Scola: un classico del costume italiano

Lietta Tornabuoni

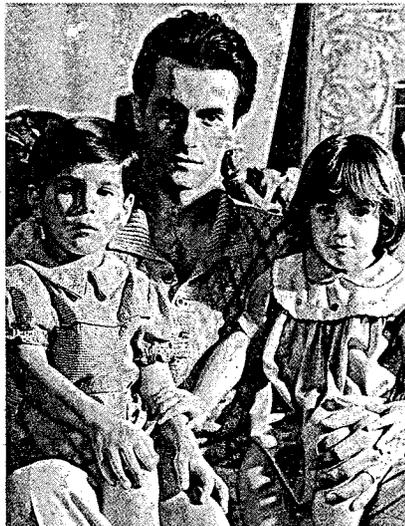
La famiglia di Ettore Scola, scritto con Ruggero Maccari e Furio Scarpelli, è diverse cose. Una riflessione sociologico-sentimentale sull'istituzione indistruttibile e sull'indole borghese. Una combinazione di pluralità produttiva interessante. Una struttura narrativa che azzarda la fusione tra circolarità, schema geometrico ripetitivo e flusso di racconto aneddotico svagato come in una conversazione dell'autore con se stesso. Un gioco interno al cinema e agli attori, in cui la famiglia protagonista rispecchia quell'affare di famiglia che è adesso il cinema italiano, rispecchia le diverse vite familiari di autori e interpreti. E poi è un film bello.
La saga familiare dura ottant'anni, dal 1906 della nascita del professore di lettere Vittorio Gassman al 1986 del suo ottantesimo compleanno; ha come luogo unico d'azione e palcoscenico per i quaranta interpreti un vasto appartamento medioborghese del quartiere Prati, forse il più umbertino e piemontese di Roma. La famiglia protagonista testimonia della adesione di Scola (già evidente con minore respiro di verità e calore nella *Terrazza*, in parte in *C'eravamo tanto amati*) all'estetica del tipico di Lukàcs: nella sua non-storia sono condensate esperienze e caratteristiche che tutti i medioborghesi cinquantenni non soltanto romani possono riconoscere come proprie. Il corridoio lungo e largo degli appartamenti d'epoca, tunnel domestico, terreno di giochi infantili, su cui si aprono e chiudono le porte dell'impossibile intimità familiare e delle ore buie. La luce struggente del crepuscolo sui quaderni dei compiti, le macchie d'inchiostro sulle dita, le punizioni («a letto senza cena»). I biscotti, il pane e burro, lo zabaione, la minestra, le malattie dei polmoni, il bagno domenicale. Gli scherzi senza cattiveria ma terrorizzanti fatti dagli adulti ai bambini. Le piccole feste adolescenti, il divario dolente tra ragazzi riflessivi e ragazzi brillanti, la pianola che suona per strada, il grido dell'ambulante che entra dalla finestra, la radio. Le liti politiche oppure no a tavola, con i padri che tempestano e s'accalorano, le madri miti che implorano: «Su, adesso mangiamo». Il signorino e la cameriera, le partenze per la villeggiatura, i lutti, la solitudine dei vecchi, le zie buffe e patetiche, le vecchie madri un poco rincitrullite. I bambini sempre nuovi, nella famiglia dove non si ride mai e si sorride poco.
Al di là del catalogo del tipico esteriore, l'antologia del tipico interiore. Il film presenta due italiani tipici. Il professor Gassman, senza grandi viltà

Dall'alto, Monica Scattini, Athina Cenci e Alessandra Panelli; Ottavia Piccolo; Fanny Ardant e Vittorio Gassman.

né grandi eroismi, con istinti giusti ma senza slanci, un po' gretto, egoista; certe scelte (a esempio, rifiutare d'iscriversi al partito fascista e perdere così il posto) le fa anche perché sono legate alla sua natura di uomo tranquillo che preferisce stare a casa piuttosto che andare alle adunate; è innamorato da sempre di una donna che non è sua moglie, vorrebbe rompere, andarsene, ma come accade quasi sempre a quelli della sua generazione non lo fa, rimane a casa. E il fratello del professore, Dapporto: più scriteriato e anche più generoso, fascista per vitalismo, un entusiasta che vuole uscire di casa e vedere il mondo, che sperimenta la guerra e la prigionia, che sposa l'ex cameriera della famiglia e si butta in commerci rovinosi, un velleitario che invecchia da fallito. Il film presenta pure due donne tipiche, oggetto di simultaneo amore del protagonista: la moglie Sandrelli, provvida, salda, intelligente, e sua sorella Ardant, indipendente, artista, fuggitiva. Tra la famiglia e la passione, come tra la famiglia e gli ideali, la scissione risulta insanabile.
A volte il tipico diventa macchietta, nel disegno di parenti o personaggi minori. Giusto: la famiglia medioborghese è spesso ridicola, s'era già visto nei disegni di Novello. I dati sociologici che Scola trasforma benissimo in narrazione sono due: l'essenza della famiglia, condizione e segreto della sua sopravvivenza, non sta negli avvenimenti né nei sentimenti ma nella ripetizione dei gesti e delle parole domestici, nella continuità autoprotettiva, nell'indifferenza verso la Storia (guerra, fascismo, guerra, dopoguerra, repubblica, consumismo, terrorismo) che si svolge fuori della casa; è questa apparente immobilità ripetitiva a dare alla famiglia, senza rotture esibite, capacità di assorbimento del nuovo e capacità di cambiamento anche grande.
L'elemento sentimentale è forte soprattutto nella seconda parte: il film racconta la mezza età, l'anzianità e la vecchiaia del protagonista, il languore autocompassionevole e il patetico medioborghese s'arrendono al tempo, diventano alta malinconia; e lo sguardo lucido del regista non è più ironico, nella contemplazione della nuova famiglia mutata raccolta intorno al suo patriarca. Se, oltre l'analisi perfetta, si può intuire un giudizio dell'autore, sembra la fiducia nelle piccole rivoluzioni/evoluzioni, sembra la simpatia per un personaggio di italiano opposto al classico protagonista della commedia all'italiana: non gaglioffo, non fanfarone, non furbo, non retorico, non allegro, incapace d'arrangiarsi.
La famiglia è racchiuso tra due fotografie di gruppo festoso, battesimo iniziale, ottantesimo compleanno finale. È diviso in capitoli scanditi da decenni: la nascita, l'infanzia, l'amore giovane, i figli e il fascismo, il dopoguerra, le vacanze e i rimpianti, la morte della moglie e la solitudine, la vecchiaia, sono immagini, quadri, scene d'una famiglia in un interno. La voce di Gassman pacatamente narrante in prima persona introduce, illustra, porta avanti, salda la narrazione. Una struttura rigida e classica applicata a una materia fluida e duttile che ripropone gli interrogativi di ciascuno sulla famiglia: il bene e il male, le colpe e i rimorsi, il memorabile e il dimenticato, i parenti svaniti e quelli che hanno lasciato una traccia, le vigliaccherie, gli alibi, le fughe verso l'interno, le ipocrisie, gli affetti, l'interdipendenza. La famiglia borghese come luogo della separazione dagli altri e della rinuncia agli ideali, di una complicità malsana; come luogo di riflussi, di astensione dalle responsabilità, degli egoismi di sangue.

La vecchia famiglia patriarcale, all'italiana e non soltanto all'italiana: finita proprio perché era così, rinata diversa in una continuità infrangibile. Perché Scola potesse raccontarla, il produttore Franco Committeri spiega di aver trovato per la Massfilm una formula produttiva complessa e singolare: «Il film costa quasi otto miliardi. Dapprima ho tentato un progetto consueto, ma le offerte delle società cinematografiche erano tanto ridotte da farmi temere che *La famiglia* non si potesse fare. Mi sono messo a lavorare in altra direzione. Ho ottenuto un buon contrato di partecipazione francese al 20%, per un miliardo e 600 milioni, da Cinemax e Les Films Ariane: animatore della coproduzione è stato André Djaoui, lo stesso di *Speriamo che sia femmina*. Per procurarmi fondi mi sono rivolto alla lungimiranza dell'avvocato Gianmaria Feletti della Banca nazionale del lavoro. Ho proposto di dargli a garanzia la migliore distribuzione esistente in Italia, la Uip, dotata di vero potere sugli esercenti e capace di tutelare la forza commerciale del film, senza chiedere minimo garantito; ho chiesto un forte finanziamento al Ministero del turismo e spettacolo, dando a garanzia i diritti di antenna di Raiuno e i contributi governativi. Con queste due operazioni, e con l'apporto della coproduzione francese, avevo coperto quasi interamente il costo, e avevo salvaguardato il film rispetto alla distribuzione. A questo punto Cinecittà ha chiesto di intervenire nella produzione: abbiamo concordato per il 30%, circa due miliardi, con versamento al termine delle riprese».
Il risultato è un film che resterà probabilmente nel tempo un classico del costume italiano, forse l'opera più bella di Scola. A testimoniare la riuscita sta pure l'insofferenza di quelli che detestano l'etica, l'estetica, il costume, l'universo medioborghese italiano: se l'antipatia per l'oggetto della narrazione è stata per loro insuperabile, vuol dire che proprio non si poteva raccontarlo meglio, con maggiore evidenza, esattezza, intuito, profondità.

La famiglia

Italia/Francia, 1987. ***Regia:*** Ettore Scola. ***Soggetto e sceneggiatura:*** Ruggero Maccari, Furio Scarpelli, Ettore Scola. ***Fotografia*** (colore): Ricardo Aronovich. ***Montaggio:*** Ettore Scola. ***Scenografia:*** Luciano Ricceri. ***Costumi:*** Gabriella Pescucci. ***Musica:*** Armando Trovaioli. ***Interpreti:*** Vittorio Gassman (nonno di Carlo, e Carlo da 40 a 80 anni), Stefania Sandrelli (Beatrice da 28 a 58 anni), Fanny Ardant (Adriana da 40 a 80 anni), Ottavia Piccolo (Adelina), Andrea Occhipinti (Carlo da 20 a 40 anni), Carlo Dapporto (Giulio da 58 a 78 anni), Athina Cenci (zia Margherita), Monica Scattini (zia Ornella), Alessandra Panelli (zia Luisa), Renzo Palmer (zio Nicola), Philippe Noiret (Jean-Luc), Hania Kochansky (Susanna), Massimo Dapporto (Giulio da 28 a 48 anni), Memè Perlini (Aristide). ***Produttore:*** Franco Committeri. ***Produzione:*** Massfilm, Cinecittà (Roma), Les Films Ariane, Cinemax (Parigi). ***Distribuzione:*** Uip. ***Durata:*** 130'.

Andrea Occhipinti

La mosca di Cronenberg: un feticcio

Omar Calabrese

Molto cinema di fantascienza, soprattutto quello contaminato con un altro genere, l'horror, produce *remakes*. La ragione è semplice. Tanto l'idea di orrore quanto quella di futuro sono mutevoli: l'immaginazione e l'inconscio non restano stabili, quanto a figure che li 'eccitano', e devono essere sempre rimessi in gioco, sempre resi contemporanei. Ecco perché certi film, che hanno avuto la capacità di imporsi per una buona idea generale di raffigurazione di orrore e fantasia, sono più adatti di altri all'ammodernamento. È accaduto con *La cosa* di Carpenter, con *King Kong*, con *Nosferatu* (anche se questo non è di fantascienza) e con molte altre pellicole. Avviene oggi con un film, *La mosca*, che è stato celebrato oltre misura prima ancora della sua apparizione sugli schermi. E forse a torto. Il lavoro di David Cronenberg, che pure è già riconosciuto come un giovane maestro degli effetti speciali, manca infatti di una fondamentale qualità che è d'obbligo nei buoni *remakes* di buone idee: il *restyling* (come si dice nell'ambito del design di automobili per definire il medesimo processo di riadattamento di un modello importante ai nuovi gusti dell'epoca) non si unisce alla *re-interpretazione*, e in più opera un vero tradimento dello spirito originale.

Ma andiamo con ordine. *La mosca* è il rifacimento di un'opera del 1958 di Kurt Neumann dal titolo omonimo, *The Fly*, da noi tradotto con *L'esperimento del dottor K*, a sua volta ripreso da un racconto di George Langelaan (rintracciabile in una antologia italiana del 1962, *Racconti per le ore piccole*, edito da Feltrinelli). Naturalmente, vi recitava il grande attore dell'horror di quegli anni, Vincent Price. La storia è nota: uno scienziato sbaglia un esperimento (motivo classico della fantascienza anni Cinquanta) e si trasforma in una mosca, che amici e fidanzata (interprete Kathleen Freeman) non riescono a trovare. Cronenberg apparentemente riproduce tale e quale la trama, modificandone un po' l'aspetto passionale e rinfrescandola tecnologicamente. Oggi infatti abbiamo uno scienziato, Seth Brundle, che ha inventato il teletrasporto della materia, e lo attua per mezzo di due capsule di trasferimento e di un computer analizzatore della materia e operatore di spostamento. Solo che il caso ci mette lo zampino: una mosca si introduce nella capsula di partenza, e il computer analizza la sua struttura insieme con quella di Brundle, e nel teletrasporto li fonde in un solo essere. L'idea è discreta. Meno discreta è invece quella di far innamorare di Brundle un'avvenente giornalista, e di farla rimanere

incinta. Avrebbe dovuto nascerne una problematica disforica (motivo del 'mostro dentro il grembo', alla Polansky in *Rosemary's Baby* per intenderci), e ne deriva invece un'occasione figurativa piuttosto schifosetta, con tanto di aborti sognati e cliniche ginecologiche, come nella nascita dell'incrocio fra mostro e umano nei telefilm *Visitors*.
E questo è già il primo 'tradimento' dello spirito originale. Ovvero: la trasformazione del tema dalla fantasticità iniziale a una dimensione 'privata', che però non serve affatto a tramutarlo in horror psicologico, come aveva fatto Tarkovskij in *Solaris*, ma solo a cercare un effetto orrorifico formato-famiglia. E qui si innesta il secondo tradimento. *La mosca* viene ridotta a dramma da camera. Con questo termine si intende un tipo di testo teatrale fortemente basato sulle psicologie e i conflitti dei personaggi, che appartiene alla tradizione 'maledetta', a partire da Ibsen per arrivare agli 'arrabbiati' inglesi degli anni Cinquanta-Sessanta (ad esempio, *Ricorda con rabbia* di Osborne). Il dramma da camera di Cronenberg però non ha né psicologia né contestazione: resta solo una formuletta che riduce il nostro horror a una questione a tre: Brundle, la giornalista, il suo ex-amante nonché direttore di giornale. Solo in un episodio il terribile evento della mutazione coinvolge l'ambiente sociale. Ed è quando Brundle non ancora mosca si accorge di avere nuovi enormi poteri fisici (forza e sessualità) e va a sfidare un energumeno a braccio di ferro in un bar per portarsi a letto la sua non propriamente vergine compagna. (A proposito: nuova pessima scelta figurativa, quando Brundle, nel vincere l'avversario, gli tronca di netto l'osso dell'avambraccio; il fantastico serve a produrre anti-realismo, se ci si innesta proprio il realismo diventa brutto). Ora, è il lento inserirsi dell'orrore in un gruppo sociale che fa dei migliori prodotti di questo genere degli archetipi. Se questa socialità viene eliminata, e nel contempo non la si sostituisce con qualcos'altro, il gioco smette di funzionare.
Infine, il terzo tradimento. Il film originale conteneva un aspetto ironico. Le ultime inquadrature, ad esempio, mostravano la piccola mosca in un giardino a breve distanza dal piede dell'ispettore di polizia che la cercava. Zoom sull'insetto, dal quale proviene un flebile «aiuto, aiuto» che non può essere sentito. Ma per tutto il corso della vicenda avevamo il divertimento dell'inversione dei punti di vista, ovvero il mutamento delle grandezze e delle prospettive del mondo visto a scala ridotta, un po' come nell'altro capolavoro di quegli anni, *Radiazioni BX: distruzione uomo*, in cui il protagonista rimpicciolisce a vista d'occhio (nel senso che vede il mondo ingrandirsi a dismisura). Qui, la sola inversione di prospettiva consiste nel fatto che Brundle si arrampica sui muri e cambia modo di mangiare. Prendendosi ovviamente molto ma molto sul serio. Unica scena ironica: lo scienziato tiene in un armadietto i suoi 'reperti' corporei perduti durante la trasformazione (un orecchio che cade, i denti, e così via).
Resta dunque l'enorme apparato della metamorfosi fisica. E qui veniamo ai tradimenti rispetto alle modalità del cinema fantastico contemporaneo di lavorare sulle metamorfosi. Nel nostro caso, Brundle si fa lentamente mosca degenerando i suoi tessuti carnosi. Diventa lentamente 'informe', in quanto le cellule non riescono a decidere verso quale forma-attrattore dirigersi, se la forma-uomo o la forma-mosca. In questo senso, Cronenberg parrebbe applicare una volta di più quel principio 'neobarocco' della

costruzione di morfologie instabili (in teoria delle catastrofi si chiamano appunto 'forme informi') che consiste nel produrre mostri dall'ammasso carnoso indecidibile. Ne abbiamo avuto altri esempi mirabili: la 'cosa' dell'omonimo film di Carpenter citato prima: Alien, dell'omonima pellicola di Ridley Scott; e certi zombie di *Un lupo mannaro americano a Londra* di John Landis, tanto per fare qualche esempio. *La mosca* li cita tutti quanti, compreso un barlume di morfologia insettiforme esistente anche nella prima versione di *Incontri ravvicinati del terzo tipo* di Spielberg. La degenerazione della forma è infatti un grande principio figurativo dei mostri contemporanei, pur ripreso da una certa fantascienza dei soliti anni Cinquanta (sto pensando a *L'astronave atomica del dottor Quatermass*, in cui Caroon unico sopravvissuto di una contaminazione spaziale che ha ucciso i suoi due compagni di viaggio, rientra sulla terra e si trasforma lentamente in un ibrido mostruoso con un essere sconosciuto e morfologicamente indefinito.
Ma Cronenberg non riesce a dare nessuno spessore a questo principio. Non ne fa un'estetica, ma riesce solo a rappresentare una specie di macelleria con pezzi di carne caduca dappertutto. Non ne fa un'etica (come quella della perfezione di Alien e della 'cosa' pure nella loro malvagità universale), ma solo un'antologia di figurine (anche se Brundle-mosca accenna a una «diplomazia degli insetti», di cui vorrebbe essere rappresentante, visto che ancora ama la fidanzata). E non ne fa ironia citazionista, perché semplicemente 'copia' dai modelli precedenti e non ne segnala una distanza divertita. La ricerca dello schifoso, dell'orripilante, del vomitevole è fine a se stessa: non si tramuta né in una 'estetica del brutto', né in una reazione modello-punk all'estetismo di massa.
Ma allora, perché *La mosca* piace, tanto alle folle che si ammassano ai botteghini quanto a certa critica («la Repubblica», ad esempio, ha asteriscato la pellicola)? Io non sono tra quelli che vedono il successo di un'opera come segnale della sua bassa qualità, e anzi cerco sempre di trovare ragioni di adeguazione non ancora esplorata dai critici del prodotto che gode di universali favori. Ma in questo caso mi arrendo. *La mosca* mi pare davvero solo e soltanto un film-feticcio, un film che, essendo oggetto di discorso nella conversazione comune, *deve* essere visto indipendentemente dalla qualità. Si produce come oggetto di quella che mi permetterei di denominare la 'conversazione di massa'.

The Fly (La mosca)

Stati Uniti, 1986. ***Regia:*** David Cronenberg. ***Sceneggiatura:*** Charles Edward Pogue, David Cronenberg, dal racconto omonimo di George Langelaan. ***Fotografia*** (colore): Mark Irwin. ***Montaggio:*** Ronald Sanders. ***Scenografia:*** Carol Spier. ***Costumi:*** Denise Cronenberg. ***Effetti speciali:*** Chris Walas. ***Musica:*** Howard Shore. ***Interpreti:*** Jeff Goldblum (Seth Brundle), Geena Davis (Veronica Quaife), John Getz (Stathis Borans), Joy Boushel (Tawny), Les Carlson (dr. Cheevers), George Chuvalo (Marky), David Cronenberg (ginecologo). ***Produttore:*** Stuart Cornfeld. ***Produzione:*** Brooksfilm. ***Distribuzione:*** 20th Century Fox. ***Durata:*** 100'.

Judex (1916) di Louis Feuillade

Riccardo Redi

Judex è la terza grande opera di Feuillade, terza in ordine di tempo dopo *Fantomas* e *Les vampires*. Dopo aver realizzato tra il 1913 e il 1914 i cinque *Fantomas* (che i puristi non considerano un *serial*, ma cinque film distinti), Feuillade aveva posto mano nel 1915 a *Les vampires*, «grand film de mystère et d'aventure en plusieurs épisodes» (dieci in tutto); o anche, come scriveva Robert Florey nel 1921 su «Cinémagazine», «le premier roman cinéma français». E come sappiamo, tutto il grande cinema muto francese sarà costituito da romanzi — sia di origine letteraria che inventati per lo schermo — anzi da *ciné-romans*.
Judex, per ragioni tanto sottili quanto difficili da capire, viene considerato dai critici francesi come il primo *serial* di Feuillade: avrebbe, a differenza dei precedenti, quella tipica struttura del racconto a puntate, per cui ogni episodio non conclude la narrazione, ma la lascia sospesa, anzi, la interrompe nel punto di maggior partecipazione dello spettatore, in modo da lasciargli il desiderio di conoscere il seguito. Può darsi che sia vero, anche perché a proposito dei *Vampires* non è proprio il caso di parlare di struttura: è difficile immaginare un susseguirsi di avvenimenti più sgangherato, con personaggi che si perdono per la strada, situazioni caricate al massimo e poi completamente dimenticate (il tesoro recuperato da Moreno e dimenticato senza spiegazioni nell'episodio "Les yeux qui fascinent"). Nei *Vampires* vi sono qualità, senza dubbio: una certa ingenuità nel raccontare gli eventi più inverosimili e l'inesauribile fantasia dei travestimenti del Grande Vampiro e di Irma Vep; oppure l'improvvisa trasformazione del vampiro e becchino Mezamette in gran signore e viveur.
È stato detto — e lo riferisce anche Lacassin, il biografo di Feuillade — che l'allegra (per noi) criminalità dei 'Vampiri' venne presa molto sul serio dalla stampa dell'epoca, che rimproverò agli autori e al produttore di aver esaltato la malavita e il delitto; come del resto era già accaduto portando sullo schermo quel signore del crimine che era Fantomas. Può sembrare strano, ma anche su posteriori riviste cinematografiche italiane è possibile cogliere accenti di sdegno per queste avventure poliziesche, in cui i delinquenti ostentano abilità e furbizia e, in definitiva, sono simpatici. Del resto Musidora non poteva essere che un'eroina agli occhi del suo regista. Quindi, preoccupati per le critiche e temendo un cambiamento nei favori del pubblico, Feuillade e Gaumont avrebbero deciso di rovesciare la prospettiva: tutte le simpatie sul giustiziere-vendicatore — cui va il ruolo di protagonista e l'interpretazione di un attore di grido — condanna a

morte per i delinquenti (un commovente suicidio per Musidora), perdono per il maggior colpevole.
Ford e Jeanne nella loro *Storia del cinema* attribuiscono la diversità di *Judex* rispetto a *Fantomas* e ai *Vampires* a una ovvia evoluzione (tra il primo e il terzo film sono passati tre anni ed è iniziata la guerra), ma anche all'arrivo a Parigi dei *serial* americani di Pearl White. La presentazione in Francia di *The perils of Pauline*, il primo della serie, avvenne più tardi; ma è noto che *Les mystères de New York*, che essi citano come modello (sotto questo titolo venne presentato il secondo film, *The exploits of Elaine*, non il primo, come essi credono), sono usciti in Francia nel 1915. Tuttavia, se la pubblicazione dei *Mystères*, riscritti da Pierre Decourcelle, come appendice del «Matin» e poi a dispense settimanali per i tipi della Renaissance du Livre (editore Mignot) in una serie intitolata "Les Romans-Cinémas" precede l'uscita di *Judex* nei cinema parigini, questo matrimonio cinema-editoria, feuilleton di carta e feuilleton di pellicola, non era «un procédé tout nouveau, associant le Roman avec le Cinéma»: l'associazione era già avvenuta in Francia con *Fantomas* e soprattutto con *Vampires*, pubblicato, quest'ultimo, a fascicoli dall'editore Taillandier. Si può ritenere che l'origine del *serial* francese, anche se non può vantare diritti di primogenitura, sia autonoma e non influenzata dagli esempi americani.

Il film

1. *L'ombre mystérieuse* (L'ombra misteriosa)

Il banchiere Favraux vorrebbe sposare Diana Monti e perciò favorisce il matrimonio della figlia Jacqueline, vedova e madre di un bambino, con il marchese de la Rochefontaine, carico di debiti. Alla festa di fidanzamento si presenta il vecchio Pierre Kerjan, che viene allontanato. Più tardi l'auto del banchiere lo investe, lasciandolo sulla strada. Favraux viene minacciato di vendetta: tanto che si rivolge al detective Cocantin per protezione.

2. *L'éxpiation* (L'espiazione)

Durante un sopralluogo al castello di Sablon, Cocantin scopre l'amore tra il banchiere e Diana, che nel frattempo è diventata istitutrice del nipotino. Alla festa, come preannunciato dalle minacce, alle 10 precise il banchiere cade a terra morto. Solo dopo il funerale Cocantin si decide a rivelare tutto: ma intanto arriva la documentazione dei delitti di Favraux, e Jacqueline decide di donare tutti i suoi beni. Congeda la servitù, affida il bambino alla nutrice e sta per abbandonare la casa. Ma suona il telefono e sente la voce del padre: «Figlia mia, ti chiedo perdono».

3. *La meute fantastique* (La muta fantastica)

Dopo il funerale Judex e suo fratello Roger avevano sottratto il corpo di Favraux — che era soltanto in catalessi — e lo avevano rianimato. Sistemato il piccolo Jean in campagna, Jacqueline dà lezioni di pianoforte a Gisèle de Birargue: l'unico a conoscere il suo indirizzo è Vallières, ex segretario del padre. Il giovane César de Birargue si è innamorato di Jacqueline e dà incarico a Diana e al suo amico Morales di rapirla. Judex

manda a Jacqueline dei piccioni viaggiatori, da liberare in caso di pericolo: mentre Jacqueline viene attirata in un tranello da Diana, Jean lascia la casa della nutrice e, guidato dal monello Liquerizia, arriva alla casa dove abita la madre. Apre la gabbia e i piccioni volano a Château Rouge: Judex, allarmato, accorre alla casa di Jacqueline, dove trova il piccolo Jean. Judex è seguito da una muta di cani.

4. *Le secret d'une tombe* (Il segreto di una tomba)

Diana e Morales alzano il prezzo e César de Birargue si pente del rapimento: confessa tutto alla sorella e al padre, che partono alla ricerca di Jacqueline. Guidati dai cani, Judex e Roger liberano Jacqueline. Jean riparte per la campagna, ma, avendo incontrato Liquerizia, vuole portarlo con sé.

5. *Le moulin tragique* (Il mulino tragico)

Kerjan è guarito e viene condotto a Château Rouge: è una delle vittime di Favraux e suo figlio non è altri che Morales. Diana ha capito il segreto di Judex e fa aprire la tomba di Favraux: è vuota. Decide di sopprimere Jacqueline, la attira in campagna, la fa gettare nel fiume. La salvano Jean e Liquerizia.

6. *Le môme Reglisse* (Il monello Liquerizia; tit. it.: Ladri di bambini[1])

Jacqueline deve essere portata all'ospedale. Diana e Morales lo vengono a sapere e mandano un'ambulanza, precedendo di poco Vallières. La portano al mulino abbandonato, che è stato di Kerjan, il quale, proprio quel giorno, aveva deciso di tornarvi. Morales si rivela come figlio di Kerjan e rinchiude Diana in una stanza, dalla quale essa fugge gettandosi nel fiume. Sopraggiungono Judex e Roger, Jacqueline è ricoverata a casa di Vallières: appena tornata in sé, chiede di Jean. Vallières si toglie il trucco: è Judex!

7. *La femme en noir* (La donna in nero; tit. it.: La dama in nero)

Diana va da Cocantin a chiedere notizie di Favraux e vi incontra l'ex fidanzato di Jacqueline. Decidono di rapire il piccolo Jean e lo portano nell'appartamento di Cocantin; poi avvertono Judex, che si precipita a riprendere il bambino, ma prima di salire chiede che il piccolo Jean si mostri al balcone. Liquerizia lo induce a saltare giù, mentre Cocantin mette in fuga Diana e complici, sparando in aria. Liquerizia resta con Cocantin, mentre nella sua villa Madame de Trémeuse, madre di Judex, rievoca il suicidio del marito, rovinato da Favraux.

8. *Les souterrains du Château Rouge* (I sotterranei di Château Rouge; tit. it.: Il sotterraneo del castello rosso)

La madre aveva imposto ai due figli di giurare vendetta e Jacques, divenuto Vallières, si era impiegato presso il banchiere Favraux. Ma ora Jacques chiede alla madre di scioglierlo dal giuramento; il banchiere è

---

[1] I titoli italiani sono ricavati dal visto di censura.

divenuto pazzo. Egli stesso porta la madre a Château Rouge per vederlo. Liquerizia, sfuggito con un inganno a un ennesimo rapimento, raggiunge il piccolo Jean. Morales, che ha promesso al padre di redimersi, saluta Diana, ma questa riesce a trattenerlo: Morales è l'unico a sapere dove è Favraux.

9. *Lorsque l'enfant parut* (Quando il fanciullo apparve)

Morales cede, porta Diana e complici al castello, dove prelevano Favraux addormentato. Ma non è lui, è Kerjan: pensano di eliminarlo, ma vengono sorpresi da Cocantin e Judex. Madame de Trémeuse, Jacqueline e i due bambini sono sulla Costa Azzurra; poco distante sono anche Favraux e il suo custode Kerjan. Ritorna anche Judex, prima travestito da Vallières, poi come Jacques de Trémeuse. Dichiara il suo amore a Jacqueline. Arriva anche Cocantin, che non sa di esser pedinato da Diana. I due bambini scoprono Favraux e Jean riconosce il nonno; vedendolo, l'uomo riacquista la ragione. Diana e soci rapiscono Favraux e lo portano a bordo di un veliero; raccontano che Jacqueline e Jean sono prigionieri di Judex e inducono il banchiere a scrivere una lettera alla figlia.

(Il titolo del 10° episodio, *Le coeur de Jacqueline*, manca. Ma si può ritenere che le scene siano tutte conservate. Le abbiamo riportate come appartenenti all'episodio 9).

11. *Ondine et sirène* (tit. orig.: L'Ondine; tit. it.: Ondina)

Cocantin incontra sulla spiaggia Miss Daisy, una sua antica fiamma, nuotatrice del Nuovo Circo. Judex decide di recarsi a bordo del veliero per incontrare Favraux: in sua assenza Jacqueline scopre la parrucca e la barba finta di Vallières e comprende la verità. Madame de Trémeuse le racconta tutto. Intanto Judex viene portato a bordo del veliero, spiato da Cocantin e Daisy, che sono sul molo. Daisy raggiunge l'imbarcazione a nuoto.

12. *Le pardon d'amour* (Perdono d'amore)

Fatto prigioniero, Judex è liberato da Daisy: Morales e Diana finiscono annegati. Ritornano tutti a terra: Judex con Favraux e Daisy tra le braccia di Cocantin. Ritornati alla villa dei Trémeuse, Favraux chiede perdono alla vecchia dama, che lo concede. Judex e Jacqueline si sposeranno e partiranno per un lungo viaggio. Anche Cocantin e Daisy divengono marito e moglie: Cocantin imparerà a nuotare.

Da una copia della Cineteca nazionale

La complicatissima vicenda narrata dai dodici episodi è stata ricavata alla moviola da una copia — conservata alla Cineteca nazionale — destinata al mercato belga, quindi munita di didascalie bilingui; in francese e in fiammingo. Successivamente è stato possibile fare un confronto con la copia conservata presso la Cinémathèque Française, che è tuttavia completamente sprovvista di titoli e didascalie; essa è sostanzialmente eguale alla copia belga, tranne che per due modeste inversioni di inquadrature nel 4° episodio. Si deve tuttavia notare che nella copia presa in esame, a parte

una non grave inversione di inquadrature nel 12° episodio, vi è stato uno spostamento dei titoli — e quindi anche della divisione degli episodi — rispetto alla vicenda narrata. Il terzo titolo annuncia una muta fantastica, ma i cani appaiono solo nelle ultimissime inquadrature del 3° episodio: saranno invece i protagonisti del 4°. A sua volta il quarto titolo promette il segreto di una tomba, ma questa verrà aperta solo nell'episodio successivo. Anche il mulino tragico cui accenna il quinto titolo appare solo nel 6° episodio. Poi si ristabilisce una certa corrispondenza tra titoli e vicende raccontate: unica complicazione è data dalla mancanza del titolo *Le coeur de Jacqueline*. Tuttavia si può ritenere che la copia non manchi di blocchi narrativi, anche se la lunghezza è ridotta rispetto al metraggio originale. Che sia avvenuto uno slittamento tra titoli e materiale lo confermano pochi dati che desumiamo dai visti rilasciati dalla censura italiana. Secondo questi, Jacqueline viene rapita per la prima volta nel 2° episodio e non nel 3°; viene gettata nel fiume nel 4° e non nel 5°; viene portata al mulino nel 5° e non nel 6°; in tal modo si conferma una disposizione dei titoli più coerente con la materia narrata.
Ma, tutto sommato, si tratta di alterazioni di poco conto; delle quali dovrà tuttavia tener conto il restauratore, quando metterà le mani sulla copia della Cinémathèque Française, per effettuare il promesso ripristino delle didascalie.
A differenza di *Les vampires*, in cui il disordine narrativo è la regola e i personaggi sembrano entrare e uscire di scena per puro capriccio del caso (che dire dell'introduzione di un Capo Supremo dei Vampiri, di nome Satanas, nel 7° episodio, quando ormai si sentiva una certa stanchezza per i travestimenti del Grande Vampiro?), in *Judex* Feuillade sembra essersi impadronito di alcune fondamentali regole del feuilleton: non tanto del piccolo trucco di sistemare un interrogativo più o meno angoscioso alla fine di ogni puntata (lo fa magistralmente alla fine del 2° episodio, quando Jacqueline riceve la telefonata dal padre che crede morto), quanto del sapiente dosaggio dei mezzi e degli effetti di cui dispone. Il protagonista Judex non entra in scena nei primi episodi, ma solo all'inizio del terzo; per ben cinque episodi non si saprà che Judex e Vallières sono la stessa persona (il trucco di Cresté con parrucca e barba è assolutamente credibile) e un piccolo *coup-de-théâtre* lo rivela alla fine del 5°; ci vorranno ancora due episodi per stabilire l'identità Judex-Vallières-Jacques de Tremeuse agli occhi dell'ignara Jacqueline. Abile anche lo scaglionamento di altri personaggi: il monello Liquerizia entra nel 3° episodio, Madame de Tremeuse nel 7°; infine nei due ultimi episodi si fa posto — un posto da protagonista — a un personaggio nuovo, la nuotatrice Miss Daisy. Solo il banchiere Favraux, l'angelo del male Diana Monti e il personaggio comico Cocantin tengono la scena dal principio alla fine.
Per quanto raccontato abilmente — e soprattutto dotato di una solida struttura — *Judex* non può evitare il repertorio caratteristico del genere avventuroso-poliziesco: rapimenti, stratagemmi, prigioni segrete, inseguimenti in auto, travestimenti, scambi di persona, sorprese, agnizioni, salvataggi, fughe, castelli, botole e vecchi mulini abbandonati. Spesso pretesto per immagini di grande prestigio formale, come i panorami attorno a Château Rouge.
Entro questo quadro, in cui astuzie narrative di buon livello e luoghi

1° episodio. Il banchiere Favraux promette a Diana Monti di sposarla.

comuni si bilanciano equamente, la scrittura del regista Feuillade mostra una sua cifra. Personale? È difficile dirlo, per mancanza di elementi di paragone.

L'unico confronto legittimo sarebbe con i *serial* americani, non con i capolavori dell'epoca. Anche perché siamo, sì, in un'epoca in cui i film circolano velocemente, ma non con la stessa rapidità viaggiano le idee, le innovazioni. Siamo in un'epoca in cui è ormai completa la costruzione della sequenza, ma non in tutti i paesi e non in tutti i film: spesso riaffiora il vecchio procedimento narrativo per il quale a ogni didascalia corrisponde un solo quadro, non una sequenza, per quanto breve. Il rapporto numerico tra inquadrature e didascalie in questi casi è abbastanza indicativo, ma non basta a chiarire che in uno stesso film i due provvedimenti coesistono. in *Cabiria*, ad esempio, dove il rapporto è di 516 inquadrature contro 144 didascalie, è facile constatare — è uno dei pochi grandi film muti di cui sia stata pubblicata la sceneggiatura — che a volte lo scritto preannuncia un solo quadro, altre volte una breve sequenza di 5-6 inquadrature.

Lo stesso avviene in *Judex*, dove 988 inquadrature si confrontano con 383 didascalie. Un rapporto così basso non significa affatto che non vi siano sequenze; significa che accanto a momenti in cui bisogna spiegare tutto, o riassumere il dialogo dei personaggi, vi sono anche momenti di azione, in cui il regista sceglie di esprimersi con un montaggio di sole immagini. Ma non sono molti.

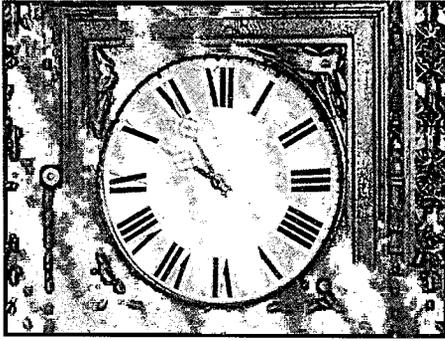
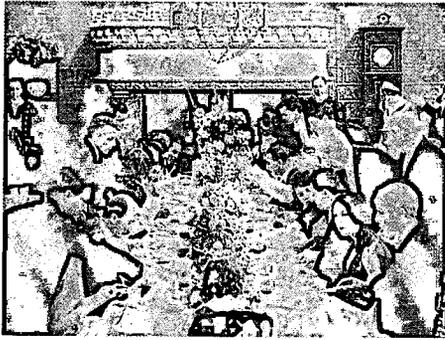
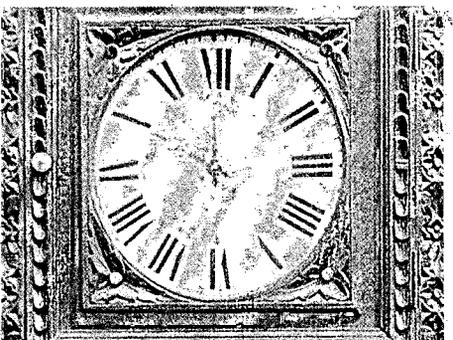
Ne è esempio la sequenza più importante del 2° episodio. Judex ha preannunciato che colpirà Favraux alle 10 precise, durante il banchetto per il fidanzamento della figlia. È presente anche il detective Cocantin, l'unico a essere, con il banchiere, al corrente della situazione.

1
2
3
4
5
6
7
8

9

10

11

12

«E fino alle 10 — dice la didascalia — non accadde nulla di insolito, almeno in apparenza».

1. Dettaglio orologio: pochi minuti alle 10.
2. Totale della sala da pranzo e della tavola. Una tavola lunga, i commensali seduti ai lati.
3. Piano americano: il banchiere Favraux è seduto tra due invitati e un valletto in piedi gli versa lo champagne.
4. Totale, come 2. Il banchiere si alza con il bicchiere in mano.
5. P.A., avvicinamento in asse rispetto al precedente. (L'angolo è diverso dal n. 3, ma di poco). Brindisi del banchiere.
6. Totale della tavola, angolo diverso dai precedenti. Ora l'inquadratura comprende Vallières, seduto a destra in M.P.P.
7. Il lato opposto della tavola, con Cocantin seduto in M.P.P. e il banchiere in F.I.
8. Totale della stanza, come 2.
9. Dettaglio orologio: sono le 10.
10. P.A.: il banchiere termina il brindisi, beve e cade riverso.
11. Totale: tutti si alzano e si agitano.
12. M.P.P.: il banchiere è riverso sulla sedia.

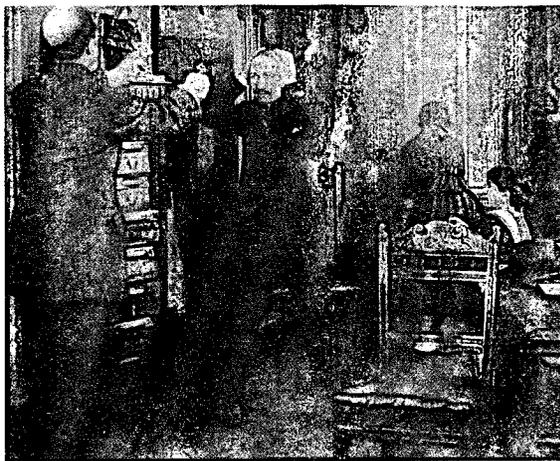
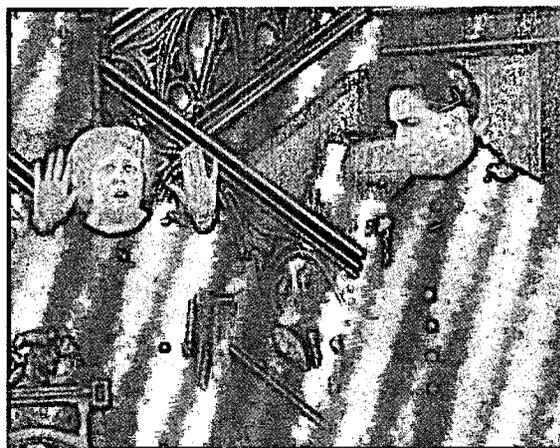
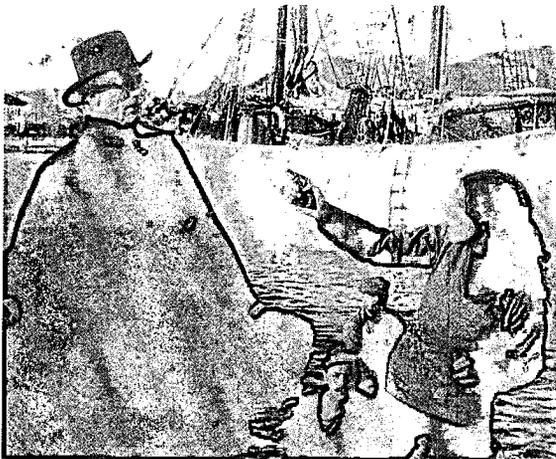
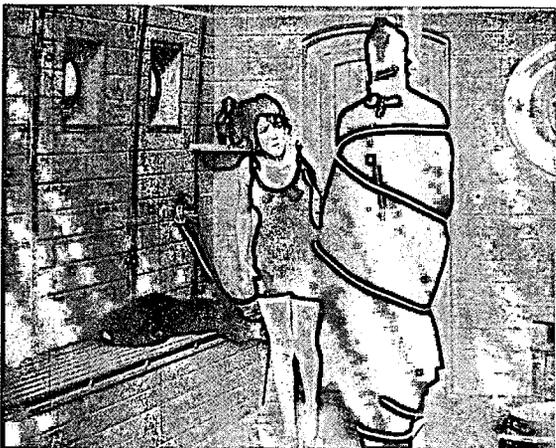
Queste 12 inquadrature, racchiuse tra due didascalie, costituiscono un esempio molto evoluto della frammentazione della scena: l'attenzione viene sapientemente richiamata sui poli di interesse — l'orologio, il banchiere, Cocantin, Vallières — e l'atmosfera ha una particolare tensione. Da notare che Feuillade, per dare un saggio della propria abilità di montatore, sceglie una scena statica, in cui nessuno si muove.
Inutile dire che vi sono altre, poche, sequenze altrettanto abilmente montate e una del 12° episodio, complicata dal fatto di svolgersi in tre luoghi, arriva a ben 17 inquadrature: è la sequenza in cui Judex, prigioniero a bordo del velie-

3° episodio.
Dopo il funerale di Favraux, Judex e suo fratello Roger hanno sottratto il corpo del banchiere, che era soltanto in catalessi, lo hanno portato nei sotterranei di Château Rouge e lo hanno rianimato.

4° episodio.
Jacqueline legge il biglietto che Judex e Roger le hanno lasciato dopo averla liberata: «... Lasciatevi guidare dai buoni cani che vi circondano. Vi condurranno attraverso la foresta fino a una casa dove sarete al sicuro».

5° episodio.
Diana aveva giurato di svelare il segreto della morte di Favraux. Insieme al complice Morale, ha assoldato due figuri e fatto aprire la tomba del banchiere. «La bara è vuota».

6° episodio.
Vallières, segretario di Favraux, e Judex sono la stessa persona. Ecco il *coup-de-téâtre*: Vallières si è già tolto la parrucca bianca e si appresta a strapparsi la barba posticcia.

7° episodio.
Sparando in aria, l'investigatore Cocantin mette in fuga Diana e complici che gli avevano portato in casa il piccolo Jean dopo averlo rapito. Il monello Liquirizia gli ha aperto gli occhi.

8° episodio.
Judex rivela alla madre che Favraux è ancora vivo e le chiede di liberarlo dal giuramento di vendetta. Confessa anche di amare la figlia del banchiere e di «voler rendere il padre a questa innocente».

9° episodio.
Favraux e il piccolo Jean nella villa in Costa Azzurra, inquadrati dal cannocchiale di Diana e Morales che vogliono liberare il banchiere. Favraux, impazzito durante la prigionia a Château Rouge, è rinsavito alla vista del nipotino.

11° episodio.
Al posto di Jacqueline, Judex è andato all'appuntamento con Diana e complici, che sono riusciti a portar via Favraux, ma è costretto a seguire i malfattori. La scena avviene sotto gli occhi di Cocantin e di Daisy, una sua vecchia fiamma.

12° episodio.
Judex, prigioniero nella cabina dell'Aiglon, viene liberato da Daisy, che ha raggiunto a nuoto il veliero all'ancora. Giusto in tempo. Il veliero aveva preso il largo e Diana e complici avevano deciso di gettare Judex in pasto ai pesci.

ro, viene liberato da Daisy e al suo posto i banditi gettano in mare lo sciagurato Morales. Ma il più delle volte Feuillade si attiene a una formula standard, che ricorre con grande frequenza negli interni e che gli serve a risolvere i colloqui tra i personaggi:

1. Totale di una stanza con un personaggio seduto in P.A. o M.F., sullo sfondo una porta. Entra qualcuno e si avanza. I due parlano.
2. M.P.P. dei due.
3. Totale come 1. Il secondo personaggio saluta ed esce.

Da notare che questi attacchi tra inquadrature sono fatti, contrariamente a un uso più moderno, senza variare l'angolo di ripresa, sono cioè attacchi in asse. In generale la descrizione di un'azione è molto minuziosa. Gli eroi arrivano, scendono dall'auto, congedano l'autista, salutano, entrano, non uno solo dei loro gesti viene perduto. In certi casi Feuillade sembra ossessionato dallo stile continuo, quel modo di narrare che non conosce ellissi. Anche i commentatori dell'epoca notano la «sensazione di continuità» che li ha colpiti.
Vi sono altre particolarità linguistiche, ma non molto frequenti. Il film è, da questo punto di vista, molto sobrio, usa una sola volta il carrello (molte riprese da auto in corsa, ma un solo vero carrello), ricorre raramente ai fondu e alle dissolvenze incrociate. Ma una volta le impiega per un volo lirico: Judex è seduto nel suo laboratorio e medita...

1. Judex seduto in P.A. Dissolvenza incrociata.
2. Jacqueline è a letto, guarda un ritratto.
3. Dettaglio: ritratto del piccolo Jean. Dissolvenza incrociata.
4. Jean e il monello Liquerizia a letto. Dissolvenza incrociata.
5. Jacqueline a letto. Ripone il ritratto di Jean. Dissolvenza incrociata.
6. Judex nel suo laboratorio.

Perfezione assoluta delle scatole cinesi! Ma i momenti di alto livello sono pochi, Feuillade non era certo un innovatore.
Per concludere, alcune considerazioni critiche, non nostre, ma d'epoca. È noto che i film avventurosi, i *serial*, i polizieschi piacquero molto a certi intellettuali francesi. Non sempre a Ricciotto Canudo, che pur ammirava gli americani, Pearl White e la «lezione d'energia» che veniva dai loro film, ma che in una celebre stroncatura accomuna *Nosferatu*, *Rocambole* e *Fantomas*, trovandoli stretti parenti: li chiama «cugini». Analoga distinzione faceva Delluc, che tesseva l'elogio di Pearl White, «questa eroina superdinamica, senza complicazioni psicologiche, piena di forza aggraziata, destinata al successo»; ma non amava il genere prediletto da Feuillade: «Le premier *Judex* était, techniquement du moins, très supérieur à toute la production française de l'époque. Le seconde *Judex* est inférieur à toute la production française de l'époque... Voyons, Monsieur Feuillade, vous n'étes pas forcé de faire ces films... Ne voulez-vous vraiment que des *Judex*?». Dove sembra abbastanza chiaro, nonostante l'accenno alla superiorità tecnica, che non amava neppure il primo dei due film. Erano invece i surrealisti Aragon e Breton i più fervidi sostenitori del genere, senza far distinzione tra francesi e americani. Nel prologo di *Le trésor des Jésuites* i due autori mettono in bocca al personaggio de L'Eternité questa battuta: «Tiens, puisque tu t'intéresses au cinématographe, je vais te faire assister à

l'apothéose d'un genre oublié, que les événements de chaque jour font renaître. On comprendra bientôt qu'il n'y eut rien de plus réaliste et de plus poétique à la fois que le ciné-feuilleton qui faisait naguère la joie des esprits forts. C'est dans *Les Mystères de New York*, c'est dans *Les Vampires* qu'il faudra chercher la grande réalité de ce siècle».
E gli italiani? *Judex* ebbe i visti della censura nel marzo e nell'aprile 1917, ma non si trovano critiche sulla stampa specializzata fino al 1920. «Non si può negare che questi film a serie della Casa Gaumont sono ben fatti» scrive la «Rivista Cinematografica» nell'agosto 1920. «Una concezione grandiosa e interessante... sembra di vedere un'opera uscita dalla fantasia di Dumas». Ma è la continuità che colpisce di più il critico: «Malgrado l'ampiezza dell'opera — un prologo e undici episodi — la sensazione di continuità è divenuta uno dei suoi meriti più grandi. La storia è messa in scena a serie, ma i legami sono così perfetti, che ci sembra di aver visto un film senza interruzione. È un fatto notevole, a differenza di tanti altri film a serie, per lo più americani, in cui si trovano spesso delle evidenti sconnessioni... In *Judex* i signori Arturo Barnede e Luigi Feuillade hanno provveduto a delineare i caratteri dei personaggi sin dal primo episodio». Non è vero, come abbiamo visto, ma sull'unità del film il critico italiano ha perfettamente ragione.

Judex

Grand ciné-roman d'aventures en un prologue et onze épisodes:
1. *L'ombre mystérieuse*, m. 1262
2. *L'éxpiation*, m. 660
3. *La meute fantastique*, m. 762
4. *Le secret de la tombe*, m. 488
5. *Le moulin tragique*, m. 742
6. *Le môme Reglisse*, m. 816
7. *La femme en noir*, m. 853
8. *Les souterrains du Château Rouge*, m. 638
9. *Lorsque l'enfant parut*, m. 600
10. *Le coeur de Jacqueline*, m. 484
11. *L'ondine*, m. 427
12. *Le pardon d'amour*, m. 436.

Scénario: Arthur Barnède et Louis Feuillade.

Réalisation: Louis Feuillade.

Images: Klausse et A. Glattli.

Interpretes: René Cresté (Judex), Musidora (Diana Monti, Mlle Verdier), Yvette Andreyor (Jacqueline), Marcel Levesque (Cocantin), Bout de Zan (le môme Reglisse), Louis Leubas (le banquier Favraux), Edouard Mathé (Roger de Tremeuse), George Flateau (vicomte de la Rochefontaine), Gaston Michel (le vieux Kerjan), Jean Devadle (Morales), Yvonne Dario (comtesse de Tremeuse), la petite Olinda Mano (le petit Jean), Juliette Clarens (Gisèle).

Sortie dans les salles du 19 janvier au 7 avril 1917. Présentation corporative le 16 décembre 1916.

Schede

a cura di **Stefania Parigi** e **Angela Prudenzi**

Gualtiero De Santi: *Cinema e poesia negli anni '80*, Bologna, Nuova Universale Cappelli, 1985, in 8°, pp. 240, ill., L. 19.200.

Il libro trae spunto dall'analisi dei film-poemi di Umberto Piersanti, poeta, sociologo dell'arte e della letteratura con uno spiccato interesse per il cinema e la televisione. Nel 1969-70 Piersanti ha diretto il film *L'età d'oro* e nel 1982 il poemetto visivo-sonoro *Sulle Cesane*, una sorta di documentario poetico realizzato nelle colline intorno a Urbino; in particolar modo *Sulle Cesane*, presentato in numerose città, ha fatto scaturire un ampio dibattito sui rapporti tra cinema e poesia in un momento in cui il legame tra la parola e l'immagine è profondamente mutato a causa dei nuovi linguaggi espressivi. Numerosi i saggisti, poeti e critici cinematografici (Carlo Bo, Lorenzo Cuccu, Franco La Polla, Massimo Mida Puccini, Roberto Roversi e altri) che hanno offerto il loro contributo alla definizione di un problema estetico la cui analisi in Italia era ferma agli studi pasoliniani.

Francesco Bolzoni: *La barca dei comici*, Roma, Ente dello Spettacolo, 1986, pp. 406, L. 20.000.

«Ho, naturalmente, affetto e simpatia per alcuni — pochi — di quei visitatori delle tenebre che, per i riti che ho cercato di descrivere, si riuniscono al buio davanti alle immagini luminose dello schermo. Ma, se ci ripenso, l'amicizia è nata fuori di lì, lontano dai luoghi del sacro...». È il caso di nutrire la speranza di far parte di quei pochi cui si riferisce Francesco Bolzoni nell'ultima pagina della postfazione a questo libro che raccoglie oltre duecento sue recensioni di film italiani pubblicate, fra l'autunno del 1971 e la primavera del 1986, sul quotidiano cattolico «Avvenire», alle quali se ne aggiungono altre, più ampie, apparse sul mensile del C.C.C. «La rivista del cinematografo».
Leggere o rileggere il Bolzoni critico porta a rilevarne una proprietà e un acume di giudizio, una pertinenza di rimandi e citazioni, un modo di risalire dalle soluzioni più o meno espressive delle immagini alle reali motivazioni dell'autore, che sono merce rara fra chi esercita tale professione. Eppure Bolzoni si nega come critico capace di imporsi «un distacco dall'oggetto studiato». Ma perché dovrebbe farlo? Forse per esaltarsi a un semplice gioco formale avulso da ogni altro interesse? Proprio nell''incapacità' di seguire un andazzo sempre più diffuso tra coloro che egli chiama i «Piccoli Stregoni» risiedono le doti del Bolzoni critico.
«Un regista che non ricerchi, che non interroghi, che non si comprometta mi piace poco, talvolta per nulla», egli confessa. E non a caso *La barca dei comici* segue di pochi mesi un altro suo volume esemplare, *I film di Francesco Rosi* (Gremese), relativo al nostro cineasta che più di ogni altro ha lasciato, e lascia, «l'impronta di un temperamento, il calore di una testimonianza, la traccia di una tensione morale». Ciò che è appunto nelle aspettative dello spettatore (prima ancora del critico) che ha

vissuto a disagio le contraddizioni dell'utopia sessantottina e tuttora ne registra le conseguenze.
Questo è il Bolzoni che ci risveglia alla sostanza delle cose, osservatore sensibile oltre il riquadro dello schermo, lucido nell'avvertire anche l'aria infetta che vi si addensa intorno. Come quando, introducendo le recensioni della stagione 1983-84, si sente in dovere di riconoscere che «spira nelle cronache cinematografiche degli ultimi anni, non solo nelle mie, aria di sconfitta... Oggi un titolo, uno spazio vengono calcolati sul metro del successo popolare. Un film che la grossa industria vuole imporre sarà sempre lodato o, se la cosa è proprio impossibile, accompagnato da articoli di sostegno, vezzeggiato e aiutato in cento modi».
Un'amara verità che prelude alle altrettanto amare conclusioni di questa *Barca dei comici* su cui navigano Piccoli e Grandi Stregoni. Bolzoni fa dell'ironia sul critico «buttafuori entusiasta, ormai, maestro di cerimonia ossequioso più che testimone» (assai divertenti le allusioni ad alcuni colleghi facilmente identificabili fra gli addetti ai lavori) e giustamente respinge «quel fingere il contrario di quanto spesso si sente», tanto più ridicolo quanto più ostentato. Mentre sarebbe tanto bello, tanto umano confrontarsi e intendersi. (*leonardo autera*)

Tim Barnard (a cura di): *Argentine Cinema*, Toronto, Nightwood Editions, 1986, n. 8°, pp. 178, $ can. 10.95.

Uno dei primi contributi articolati alla conoscenza del cinema argentino in lingua inglese. Strutturato come un'antologia di testi (di Birri, Dragon, Getino, Cortázar, Cozarinsky, Borges) quasi totalmente inediti e preceduti da un lungo saggio storico critico del curatore, il libro viene pubblicato in occasione di una retrospettiva cinematografica organizzata all'Ontario Film Institute di Toronto.

Adriano Aprà e Patrizia Pistagnesi (a cura di): *Comedy, Italian Style 1950-1980*, Torino, Eri, 1986, in 8°, pp. 122, ill., L. 20.000.

Catalogo in lingua inglese della rassegna sulla commedia all'italiana realizzata nel 1986 al Museo d'arte moderna di New York. Sponsorizzata dallo stilista Missoni e presentata sotto gli auspici del Ministero italiano del turismo e dello spettacolo, la manifestazione è stata organizzata da Adriano Aprà e Patrizia Pistagnesi per conto degli "Incontri internazionali d'arte" di Roma, e da Adrienne Mancia e Stephen Harvey per conto del Museo d'arte moderna di New York.

Angelo Olivieri: *L'imperatore in platea. I grandi del cinema italiano dal «Marc'Aurelio» allo schermo*, Bari, Dedalo, 1986, in 8°, pp. 158, ill., L. 25.000.

I 'grandi' del «Marc'Aurelio», la nota rivista satirica fondata nel 1931 da Vito De Bellis, sono Steno, Maccari, Metz, Fellini, Marchesi, Age, Scarpelli, Zapponi, Scola, ecc., vale a dire quasi tutti i nomi della tradizione comica del cinema italiano. Nel 1939 la redazione al completo partecipa a *Imputato alzatevi!*, film di Mattoli che ha una particolare rilevanza nella fondazione di una linea cinematografica di genere, oltre che il merito di lanciare sullo schermo un attore fino ad allora valorizzato soltanto sul palcoscenico: Macario. Su questo scambio ininterrotto e fecondo di esperienze si muoverà sempre il lavoro dei collaboratori al «Marc'Aurelio», impegnati su più fronti e in diversi media, dalla vignettistica al teatro, dalla radio al cinema. Nel dopoguerra, mentre dalla rivista «Cinema» nascerà «il neorealismo più il cinema di Antonioni», come afferma Steno, dal «Marc'Aurelio» si svilupperà «la commedia all'italiana più il cinema di Fellini».
Il libro ricostruisce, anche se epidermicamente, tutti questi percorsi, situandoli nella storia del costume oltre che dello spettacolo, dove il «Marc'Aurelio» rappresenta non

soltanto una «scuola tecnica della comicità», ma una vera e propria palestra del gusto e delle ideologie di un'intera generazione.

Rodrigo Diaz e Massimo Forleo (a cura di): *Aspetti del cinema cubano*, Sulmona, 1986, in 8°, pp. 142, ill., s.i.p.

Catalogo pubblicato in occasione di "Sulmonacinema 86", rassegna dedicata al cinema del dopo Castro.

Jean Loup Passek (a cura di): *Cinéma et litterature de l'ère Meiji à nos jours au Japon*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, in 8°, pp. 120, F. 150.

Tentativo di analizzare i rapporti tra cinema e letteratura in Giappone attraverso una scelta di trentasette scrittori particolarmente significativi, dai cui romanzi sono stati tratti numerosi film. La selezione, come ammette Tessier nell'introduzione, si rivela per forza di cose parziale, riuscendo tuttavia a indagare l'influenza della letteratura classica e moderna sul cinema, dando particolare rilievo alle opere dei tre 'mostri sacri' Kawabata, Mishima, Tanizaki. I testi sono di noti studiosi di cinema nipponico: Donald Richie, il già citato Tessier, Tadao Sato, Reiko Inoue, ecc.

Frank Bren: *World Cinema. 1: Poland*, London, Flicks Books, 1986, in 8°, pp. 210, ill., £ 11.95.

Brian McIlroy: *World Cinema. 2: Sweden*, Flicks Books, London, 1986, in 8°, pp. 184, ill., £ 11.95.

Con queste due monografie dedicate alle cinematografie polacca e svedese, la Flicks Books inaugura una collana che si ripromette di indagare dal punto di vista storico-critico il cinema di vari paesi. Lo schema di entrambi i volumi è abbastanza simile: un approccio iniziale al cinema delle origini, una panoramica cronologica dei movimenti più significativi e ritratti dei registi più importanti. Le analisi arrivano fino ai giorni nostri, con l'ancora inedito film di Wajda *Storia di un romanzo*, il pluridecorato *Yesterday* di Piwowarski, *Sacrificatio* di Tarkovskij, *Amorosa* di Mai Zetterling.

Mario Quargnolo: *La parola ripudiata*, Gemona, La Cineteca del Friuli, 1986, in 8°, pp. 104, ill., L. 15.000.

A Guido Celano chiusero la porta della Fono-Roma con la scusa che la sua voce «non incideva» (più tardi presterà la voce a Willy Fritsch); a Giulio Panicali il doppiaggio sembrò un ottimo investimento dopo alcune disastrose esperienze in teatro (i fatti gli daranno ragione); ad Andreina Pagnani toccò il compito delicato di pizzicare al momento giusto la piccola Miranda Bonansea (in piedi su uno sgabello per arrivare al microfono) e darle così il segnale di partenza della battuta da doppiare nei film di Shirley Temple. Tra il 1931 e il 1932, lo stabilizzarsi della pratica del doppiaggio mette fine a un'era brevissima ma affollata di avvenimenti: quella che comunemente si definisce come «passaggio dal muto al sonoro». In realtà, di questa 'età di mezzo' gli studiosi italiani si sono occupati sporadicamente e, in ogni caso, evidenziando solo due aspetti: il doppiaggio, appunto, e la consuetudine delle «versioni multiple».
Con il suo recente volumetto (sottotitolo: *L'incredibile storia dei film stranieri in Italia nei primi anni del sonoro*) Mario Quargnolo allarga meritevolmente e fornisce una prima sistemazione al repertorio degli argomenti e dei fenomeni che hanno popolato

e dominato il periodo a cavallo tra i '20 e i '30. Estrapolando gli eventi essenziali, possiamo concentrare nel quadriennio 1929-1932 le tappe basilari di questa avventura. 1929: proiettato in Italia *Il cantante di jazz*, primo film sonoro; negli Stati Uniti emigrati italiani doppiano film americani destinati al nostro mercato; il governo fascista proibisce la circolazione in Italia di film che «contengano del parlato in lingua straniera». 1930: vengono sonorizzati gli ultimi film muti; la Pittaluga produce *La canzone dell'amore*, primo film italiano parlato e cantato; giunge in Italia *Sei tu l'amore*, film girato da italiani a Hollywood; si realizzano le prime versioni multiple. 1931: successo del *Grande sentiero*, versione italiana di *The Big Trail*; si inizia a doppiare a Joinville con attori provenienti dall'Italia; vengono proiettati i primi cinegiornali Luce sonori. 1932: nascono i primi stabilimenti di doppiaggio a Roma (Cines, Mgm, Fotovox, Itala Acustica).
L'esposizione di Quargnolo segue gli accadimenti passo passo, registrando buone intenzioni, idee di successo, abitudini balzane e pratiche perverse di produttori, distributori, esercenti, attori, musicisti alle prese con l'immane problema di veicolare in Italia film tedeschi, inglesi, francesi. Qualche dettaglio tecnico poteva essere maggiormente sviluppato (il funzionamento dei sistemi Rca Photophone, Vitaphone e Movietone, o i primi apparecchi per il doppiaggio), ma nel complesso l'informazione è molto curata. Tra le appendici che costituiscono la documentazione del volume meritano di essere ricordate quelle relative alle schede biografiche dei 'pionieri' (Galli, Schirato, Savini, Almirante, Braggiotti, Borgato, Corsaro, Caselotti, Persichetti, Melani, e altri) e alle filmografie (opere 'ammutolite'; versioni multiple eseguite a Culver City e a Joinville; film americani presentati in Italia durante il Monopolio). (*claudio camerini*)

Ronald Bergan: *The United Artists Story*, London, Octopus Books, 1896, in 4°, pp. 352, ill., s.i.p.

«La storia completa dello studio e dei suoi 1581 film», come recita il sottotitolo dell'album, naturalmente raccontata più per immagini che attraverso le brevi schede, di scarso spessore critico, dedicate a ogni film prodotto dalla United Artists.

Nicholas Reeves: *Official British Film Propaganda During the First World War*, London, Croom Helm, 1986, in 8°, pp. 290, ill., £ 25.00.

Annamaria Percavassi e Leonardo Quaresima (a cura di): *Aria di Vienna*, Firenze, La casa Usher, 1986, in 8°, pp. 208, ill., L. 28.000.

La storia del cinema austriaco è la storia di un medium confinato 'per tradizione' alla periferia del sistema delle arti. Soffocato per anni dal dominio politico e poi economico dell'industria tedesca, solo in tempi recenti sta riconquistando un proprio spazio e una propria fisionomia particolarissima, grazie soprattutto al decisivo intervento dello stato, finora strutturalmente assente. In mancanza di un assetto produttivo privato, il cinema austriaco infatti non potrebbe esistere senza il finanziamento governativo, mentre deve ancora lottare per imporsi su un mercato non protetto, dove le filiali delle grandi case americane riciclano gli stock già preparati e doppiati in Germania.
In questo panorama culturale e industriale singolarissimo, il nuovo cinema austriaco ha ancora da risolvere problemi di identità, di collocazione dentro una storia nazionale senza grande tradizione cinematografica, che al posto dell'esperienza 'nouvelle vague' ha vissuto negli anni Sessanta il rischio di una definitiva estinzione. Di qui l'eccentricità di una produzione che lavora sull'assenza di basi strutturali consolidate. Siamo di fronte, come afferma Quaresima nel saggio intro-

duttivo al libro, a «un cinema ludico senza i materiali del gioco; un cinema fatto di variazioni sul tema, senza 'tema'; un cinema 'di genere' al di fuori del sistema dei generi».
Questo ricco catalogo, presentato in occasione di una rassegna realizzata nell'86, ha il merito di introdurre per la prima volta in un territorio 'ellittico' della cultura austriaca, inesplorato all'estero quasi quanto in patria e spesso anche qui abbandonato all'indifferenza di una critica arroccata sul dogma — per altro non storicamente ingiustificato — di una costituzionale mediocrità del prodotto nazionale.

Vincent Terrace: *Encyclopedia of Television Series, Pilots and Specials, 1937-1973*, New York, New York Zoetrope, 1986, in 8°, pp. 480, ill., $ 29.95.

Vincent Terrace: *Encyclopedia of Television Series, Pilots and Specials 1974-1984*, New York, New York Zoetrope, 1986 in 8°, pp. 458, ill., $ 29.95.

Primi due volumi di un compendio sulla televisione americana comprendenti le liste, in ordine alfabetico, di tutte le serie, telefilm e show trasmessi dai vari canali Usa dal 1937 al 1984, con notizie sul genere del programma e schede tecniche e artistiche dettagliatissime. È in preparazione un terzo e ultimo volume sui personaggi, attori e no, che ruotano attorno al mondo della tv in America.

Il Patalogo otto & nove. Annuario 1986 dello spettacolo. Cinema+Televisione, Milano, Ubulibri, 1986, in 8°, pp. 304, ill., L. 55.000.

Il Patalogo nove. Annuario 1986 dello spettacolo. Teatro, Milano, Ubulibri, 1986, in 8°, pp. 262, ill., L. 50.000.

Consuete rassegne della stagione, con particolare attenzione stavolta ai problemi della critica cinematografica e al regista Raul Ruiz.

F. Maurice Speed: *Film Review 1986-7, Including Video Realeases*, London, Columbus Books, 1986, in 8°, pp., 192, ill., £ 9.95.

Patsy H. Perritt e Jean T. Kreamer (a cura di): *Selected Videos and Films for Young Adults 1975-1985*, Chicago, American Library Association, 1986, in 8°, pp. 102, $ 8.

Utile fonte per la ricerca di cortometraggi e mediometraggi didattici, a carattere documentaristico o di fiction, da usare come complemento all'insegnamento nelle scuole superiori. La guida tiene conto anche dei prodotti realizzati al di fuori degli Stati Uniti.

John Corner (a cura di): *Documentary and the Mass Media*, London, Edward Arnold, 1986, in 8°, pp. 178, £ 9.95.

I numerosi saggi raccolti nel volume studiano le forme e il linguaggio del documentario osservandone i graduali cambiamenti a seconda che dell'approccio di tipo documentaristico si siano impadroniti il cinema, la televisione, la radio.

Hooper White: *How to Produce Effective TV Commercials*, Lincolnwood, Ntc Business Books, 1986, in 8°, pp. 306, ill., $ 50.

Consigli pratici e teorici per una produzione pianificata della pubblicità commer-

ciale, redatti con particolare attenzione alle nuove tecniche elettroniche e all'uso sempre più frequente dell'animazione.

Enrico Magrelli (a cura di): *Cinecittà 2. Sull'industria cinematografica italiana*, Venezia, Marsilio, 1986, in 8°, pp. 292, s.i.p.

Atti del convegno sui modi di produzione del cinema italiano svoltosi nel dicembre 1985 ad Ancona, in occasione della IV Rassegna retrospettiva organizzata dalla Mostra internazionale del nuovo cinema di Pesaro. Gli interventi fanno il punto sull'industria nazionale analizzandone gli aspetti più propriamente economici (politica produttiva, case di produzione, scelte degli investimenti) e culturali (fenomeni divistici, cinema di genere).

AA.VV.: *Modi di produzione del cinema italiano. La Titanus*, Roma, Di Giacomo, 1986, in 8°, pp. 182, ill., s.i.p.

Tema della V Retrospettiva di Ancona è stato nell'edizione '86 "La Titanus", la casa che più di ogni altra sembra rappresentare i diversi livelli di produzione del cinema italiano. Il catalogo contiene una serie di interviste a quei cineasti che hanno lavorato particolarmente a lungo con Lombardo (De Santis, Risi, Quilici, Lattuada, Rotunno, Clementelli, Steno, ecc.), un'antologia critica sulla Titanus comprendente anche il periodo muto della Lombardo-film, e una sezione dedicata ai *Figli di nessuno*, vero e proprio 'tormentone' della casa, che del film ha prodotto ben tre remake. Numerosi gli scritti inediti, tra i quali saggi di Pintus, Redi, Brunetta.

Philippe d'Hugues, Dominique Muller (a cura di): *Gaumont 90 ans de cinéma*, Paris, Ramsay/La Cinémathèque Française, 1986, in 8°, pp. 222, ill., F. 390.

Gli studi sul cinema del passato sempre più spesso fanno i conti con il problema di chiarire gli apporti e le funzioni delle più importanti case di produzione, soprattutto di quelle che, avendo goduto di una più lunga esistenza, hanno accompagnato e a volte determinato gli sviluppi, le tappe fondamentali di tutta una cinematografia. È quindi giusto e necessario che, accanto alle monografie sugli autori e sugli interpreti di maggior spicco trovino posto anche quelle dedicate alle case di produzione di ieri e di oggi. Già da vari anni ci hanno pensato gli studiosi americani: probabilmente anche perché le potenti *majors* hollywoodiane avevano interesse a finanziare ricerche e pubblicazioni in grado di farne conoscere o di sanzionarne il prestigio, la lunga tradizione e i maggiori successi. In Europa questo tipo di studi è di nascita più recente, ma è anche contrassegnato — almeno in alcuni casi — da prospettive storiografiche più serie, da motivazioni meno scopertamente celebrative, più attente a valorizzare dati, documenti e testimonianze d'epoca e a evidenziare non solo le riuscite, ma anche i fallimenti, le occasioni mancate.
In questa tendenza storiografica registriamo finalmente oggi anche un apporto francese, il volume dedicato ai novant'anni della Gaumont. La scelta dei curatori (Philippe d'Hugues e Dominique Muller) è stata certamente opportuna e felice, perché la casa fondata nel lontano 1895 da Léon Gaumont per molti anni ha mantenuto una posizione di primo piano nell'ambito della cinematografia francese, contrastando e a volte rovesciando il ruolo egemone della più prestigiosa e potente casa legata al nome di Charles Pathé. Ma, come avviene spesso in queste occasioni, le novità più interessanti e suggestive recate dal volume consistono soprattutto nell'imponente, curatissimo e splendido apparato illustrativo, che riproduce fedelmente, in bianco/nero e a colori, foto di scena, ritratti, manifesti e documenti d'epoca, evidenziando le attività della Gaumont nella produzione e nell'esercizio.

Ai testi invece — scritti da autori diversi e di differente levatura, alcuni del resto ripresi da pubblicazioni precedenti e qui riuniti secondo un criterio antologico piuttosto che in funzione di un piano organico e omogeneo di ricerca — è lasciato meno spazio del dovuto. Molti risultano quindi necessariamente o troppo generali e generici o, viceversa, troppo impegnati su aspetti e personaggi di dettaglio per essere in grado di illuminarci davvero sulle principali vicende della gloriosa 'manifattura' francese. È se l'analisi storica di base fatta da Venhard e le informazioni tecniche fornite da Pinel e dalla Giret risultano molto precise e puntuali, così come del resto i brevi saggi di Mitry su Léonce Perret e Jean Durand o di d'Hugues su Louis Feuillade, si avverte la mancanza, per esempio, di una dettagliata biografia del fondatore della casa e di analisi sulle conseguenze del suo ritiro, all'inizio degli anni Trenta, e della ancora più decisiva cesura che si determinò nell'attività della casa dopo la sua chiusura nel 1938, quando di fatto ne sopravvisse soltanto il marchio.
Encomiabile è lo sforzo profuso dai curatori per dotare il volume anche di un apparato filmografico attendibile, con i film prodotti anno dopo anno dal 1896 al 1986, ciascuno contrassegnato da informazioni sul metraggio e sui realizzatori; anche in quest'ultima sezione non mancano però le lacune, ed era del resto inevitabile, data l'irreperibilità di molte fonti fondamentali. Anche per la Gaumont sembra che la distruzione o la dissipazione dei materiali d'archivio, avvenuta già da molti anni, abbia determinato una impasse dalla quale sarà ben difficile uscire.
Nel complesso, possiamo dire che sulla Gaumont non abbiamo ancora uno studio davvero esaustivo e definitivo. Il volume segna comunque una svolta importante nel panorama piuttosto depresso della storiografia cinematografica francese; è il confortante segnale di una nuova feconda prospettiva di ricerca sul concreto, sulla realtà dei meccanismi e dei sistemi produttivi, che non mancherà — ne siamo certi — di sollecitare contributi più sistematici e approfonditi: tanto più urgenti in quanto, con il passare del tempo, i documenti e le testimonianze d'epoca sono sempre più difficili da raggiungere. (*aldo bernardini*)

Aldo Bernardini (a cura di): *Cinema e storiografia in Europa*, Reggio Emilia, Comune di Reggio Emilia, 1986, in 8°, pp. 246, s.i.p.

A due anni di distanza, gli atti del convegno internazionale tenutosi a Reggio Emilia alla fine del 1984. La manifestazione, perfettamente in linea con tutta una serie di iniziative culturali che negli ultimi tempi hanno fatto di Reggio Emilia una sorta di centro propulsore degli studi storiografici in Italia, ha riunito studiosi italiani e stranieri (fra gli altri Brunetta, Gili, Jeancolas, Martinelli, Redi, Turconi, ecc) intorno a temi complessi come l'inquadramento teorico e metodologico della ricerca storica, gli obiettivi e le strutture, la situazione delle fonti nei diversi paesi europei. Una sezione del convegno, dedicata alle microstorie italiane, ricostruisce la storia delle origini del cinema nelle varie regioni italiane attraverso interventi di Cherchi Usai, Genovese, Gori, Montanaro, ecc.

AA.VV.: *Le giornate del cinema muto*, Pordenone, 1986, «Griffithiana», in 8°, pp. 112, ill., L. 15.000.

Un insieme di cronache, precisazioni, aggiornamenti e riflessioni che vengono a integrare la già ricca mole di materiali proposta ogni anno dal Festival di Pordenone. Questo fascicolo speciale di «Griffithiana» offre una specie di summa degli ultimi tre anni di attività, aggiungendo contributi nuovi a temi già trattati o dando informazioni inedite su oggetti appena esplorati: dalla relazione di Stevan Higgins su Th. H. Ince letta a Pordenone nel 1984 alla riscoperta dell'operatore Giovanni Vitrotti nell'ultima edizione dell'86.

Filippo D'Angelo (a cura di): *Rocky e i suoi fratelli*, Rovigo, 1986, in 8°, pp. 104, ill., s.i.p.

Catalogo del I Festival regionale del cinema sportivo svoltosi a Rovigo nell'ottobre 1986. Con un'azzeccata espressione parodica, il titolo scopre il tema: il pugilato, ovvero lo sport preferito dallo schermo, uno dei generi più frequentati nella storia del cinema, soprattutto americano. A spiegare questo incontro, questo lungo dialogo tra il set e il ring, non è soltanto una loro comune valenza ontologica o metaforica (entrambi spazi separati dal mondo, dove si mette in scena uno spettacolo «luminoso») come sottolinea il curatore nell'introduzione, ma la stessa struttura drammatica della boxe come gioco, l'emblematicità della figura del boxeur, il suo linguaggio altamente spettacolare, la possibilità di usare la scena del pugilato per rappresentare la violenza delle dinamiche sociali di una nazione. Su questi temi il catalogo raccoglie interventi, tutti già editi, di Ronald Bergan, Fofi, Bertieri, Tatti Sanguineti, ecc. In appendice è pubblicato un saggio di Claudio Gorlier dedicato alla boxe nella letteratura anglo-americana.

Antonio Faeti: *In trappola col topo. Una lettura di Mickey Mouse*, Torino, Einaudi, 1986, in 8°, pp. 290, ill., L. 25.000.

Chi crede di sapere tutto sul personaggio di Topolino non ha fatto i conti con l'affascinante lettura offerta da Faeti, il quale strappa Mickey Mouse alle strisce per immergerlo in mondi letterari e cinematografici che solo all'apparenza non gli sono propri. Esiste un «immaginario dei topi»? Faeti lo rintraccia in centinaia di romanzi e racconti, dai classici dell'orrore alla Lovecraft fino alle opere di Dickens, autore che più di ogni altro ha dato vita a storie molto vicine all'universo di Topolino. Ma l'aspetto più interessante dell'analisi, almeno per gli studiosi di cinema, è quello che propone l'accostamento dei fumetti disneyani ai film di Frank Capra. Burbank, la città di Topolino & Co., non è poi così diversa da Potterville, quieta cittadina americana in cui si muovono George Bailey e compagni in *La vita è meravigliosa*. Zio Paperone, Paperino, Gastone forse non somigliano ai protagonisti di *L'eterna illusione?* Anche qui i personaggi un po' folli e fuori della realtà ripetono ingrandendoli formule e caratteri della vita di tutti i giorni. Ma gli esempi potrebbero essere molti: all'appassionato lettore di fumetti nonché cinefilo scoprirne altri.

Antonio Llorens (a cura di): *Lino Ventura*, «Quadernos de la Mostra», n. 5, 1986, in 8°, pp. 48, ill., s.i.p.

Antonio Llorens (a cura di): *Alfredo Matas*, «Quadernos de la Mostra», n. 6, 1986, pp. 40, ill., s.i.p.

Pepe Aibar (a cura di): *Costa Gavras*, «Quadernos de la Mostra», n. 7, 1986, in 8°, pp. 56, ill., s.i.p.

Pubblicazioni monografiche curate dall'organizzazione del Festival di Valencia.

Paolo Romano (a cura di): *Il cinema di Michael Cimino*, «Sequenze», n. 3, 1986, in 8°, pp. 72, ill., L. 6.000.

Moreno Fabbrica e Paolo Romano (a cura di): *Il cinema di George Miller*; «Sequenze», n. 4, 1986, in 8°, pp. 72, ill., L. 8.000.

Piera Detassis e Paolo Romano (a cura di): *Il cinema di Clint Eastwood*, «Sequenze», n. 5, 1986, in 8°, pp. 76, ill., L. 8.000.

Prosegue la pubblicazione dei numeri monografici di «Sequenze», rivista intera-

mente dedicata al cinema di autori molto amati dal pubblico, soprattutto quello giovane, ma non particolarmente o non sempre dalla critica cosiddetta ufficiale. Costituiti da saggi inediti, lunghe interviste, filmografie critiche e utili appendici bibliografiche, i volumetti uniscono i pregi di una facile lettura a un notevole approfondimento critico.

Alberto Cattini: *Karel Reisz*, Firenze, La Nuova Italia, 1986, in 16°, pp. 144, L. 6.800.

Jeanne Dillon: *Ermanno Olmi*, Firenze, La Nuova Italia, 1986, in 16°, pp. 104, L. 6.800.

Giuseppe Rausa: *Fred Zinnemann*, Firenze, La Nuova Italia, 1986, in 16°, pp. 112, L. 6.800.

Stefano Masi: *Vsevolod I. Pudovkin*, Firenze, La Nuova Italia, 1986, in 16°, pp. 136, L. 6.800.

Antonio Maraldi (a cura di): *Pupi Avati. Cinema e televisione*, Quaderni del Centro Cinema n. 12, Cesena, Centro Cinema Città di Cesena, 1986, in 8°, ill., s.i.p.

Emanuela Martini (a cura di): *Ilmaz Güney*, Mostra internazionale del nuovo cinema, Roma, Di Giacomo, 1986, in 8°, pp. 122, ill., s.i.p.

Annacarla Falconi: *Alfred Hitchcock, il periodo inglese. Due esempi: "Easy Virtue" e "Young and Innocent"*, Venezia, Casa Editrice Armena, 1985, in 8°, pp. 156, ill., s.i.p.

Robyn Karney (a cura di): *500 Stars de Hollywood et d'ailleurs*, Paris, Grund, 1985, in 8°, pp. 288, ill., s.i.p.

Utile dizionario di attori e attrici di tutto il mondo diviso in decenni e consultabile in ordine alfabetico all'interno di ogni periodo.

James Cameron-Wilson: *CinéStars*, London, Columbus Books, 1985, in 4°, pp. 112, ill., £ 15.95.

Carrellata di ritratti delle più affascinanti attrici del cinema mondiale immortalate da fotografi famosi.

Roger Vadim: *Bardot Deneuve Fonda - Tre donne tre incontri tre amori*, Milano, Rizzoli, 1986, in 8°, pp. 314, L. 18.500.

Anthony Summers: *Marilyn Monroe - Le vite segrete di una diva*, Milano, Bompiani, 1986, in 8°, pp. 230, ill., L. 24.000.

Redatta sulla base di minuziose ricerche e sostenuta da una documentazione finora mai pubblicata, la biografia di Summers è forse la prima vera storia della vita di

Marilyn Monroe. E in effetti l'immagine che se ne ricava, molto più sincera e reale, è ben diversa da quella patinata a cui siamo abituati. Tuttavia è proprio l'aver voluto a tutti i costi dar corpo ai pettegolezzi, scandagliando i vizi, veri o presunti, dell'attrice, a rendere il libro irritante, come fosse scritto con cattiveria: aver tolto Marilyn dal piedistallo della diva per farne solo una donna non le ha certo giovato.

Patrizia Carrano: *La Magnani*, Milano, Rizzoli 1986, in 16°, pp. 352, ill., L. 8.000.

Ristampa della biografia di Anna Magnani pubblicata nel 1982.

AA.VV.: *I Divi*, Bari, Laterza 1986, in 8°, pp. 298, ill., L. 49.000

Don MacPherson e Louise Brody: *Leading Ladies*, London, Conran Octopus Limited, 1986, in 4°, pp., 224, ill., £ 14.95.

Ritratti patinati di tante 'prime donne' del cinema, da Teda Bara e Pola Negri, fascinose dive degli anni Venti, alle *femmes fatales* degli anni Ottanta, Nastassja Kinski e Kathleen Turner.

Ermanno Olmi: *Ragazzo della Bovisa*, Milano, Camunia, 1986, in 8°, pp. 168, L. 18.000.

Tra la fine del 1983 e l'inizio del 1984 il regista scrive questo romanzo concepito inizialmente come sceneggiatura di un film in otto puntate da realizzare per la Rai. Successivamente il progetto filmico viene accantonato, ma il testo dato alle stampe non subisce nessun processo di adattamento narrativo, come sottolinea Kezich nella nota al libro. La scrittura per film di Olmi infatti non è tecnica ma letteraria, «non solo prefigura un progetto, ma è anche un vero racconto fondato su stilemi, cadenze e perfino astuzie che è impossibile non annettere alla letteratura».

William M. Drew: *D. W. Griffith's Intolerance - Its Genesis and Its Vision*, Jefferson, McFarland & Company Publishers, 1986, in 8°, pp. 198, ill., £ 18.95.

Lungo e articolato saggio che analizza del film di Griffith le strutture narrative, le fonti storiche e le influenze su di esso dei movimenti artistici — pittura, poesia, musica, narrativa — nonché del movimento progressista americano. Due interessanti capitoli sono inoltre dedicati all'impatto del film con pubblico e critica, e agli aspetti della critica sociale contenuti in *Intolerance*.

Peter Greenaway: *A Zed & Two Noughts*, London/Boston, Faber and Faber, 1986, in 8°, pp. 110, ill., £ 4.95.

David Hare: *Wetherby*, London/Boston, Faber and Faber, 1985, in 8°, pp. 92, ill., £ 3.95.

Sam Shepard: *Pazzo d'amore*, Genova, Costa & Nolan, 1986, in 8°, pp. 64, L. 10.000.

Edizione italiana del dramma da cui Altman ha tratto il suo ultimo film, arricchita da un'interessante prefazione di Guido Fink.

Margarethe von Trotta: *Rosa Luxemburg*, Milano, Ubulibri, 1986, in 8°, pp. 162, ill., L. 21.000.

Sceneggiatura dell'ultimo film della von Trotta, introdotta da un breve testo di Rossana Rossanda.

Hanif Kureishi: *My Beautiful Laundrette and The Rainbow Sign*, London/Boston, Faber and Faber, 1986, in 8°, pp. 112, ill., £ 3.95.

Lo script di *My Beautiful Laundrette* — film diretto da Stephen Frears e uscito sugli schermi londinesi nell'inverno 1985 — preceduto da un racconto autobiografico dello sceneggiatore anglo-pakistano.

Richard Gertner (a cura di): *International Motion Picture Almanac*, New York/ London, Quigley Publishing Company, 1986, in 8°, pp. 706, ill., s.i.p.

Dattagliatissimo annuario del cinema americano comprendente oltre al consueto "Chi è", una lunga serie di informazioni su case di distribuzione e produzione, agenzie e corporazioni di categoria, statistiche e premi, stampa specializzata e commissioni di stato, film prodotti nell'ultima stagione con i maggiori incassi, e una lista completa delle sale cinematografiche (teatri e drive-in) esistenti negli Stati Uniti.

Gregory J. Edwards: *The International Film Poster - The Role of the Poster in Cinema, Art, Advertising and History*, London, Columbus Books, 1985, in 8°, p. 224, ill., £ 8.95.

Concepiti per attirare l'attenzione del pubblico verso un determinato film, i manifesti pubblicitari costituiscono da sempre oggetto di interesse da parte di numerosi collezionisti. Edwards invece si è avvicinato ai poster con l'animo dello studioso intento a individuare dietro le stupende immagini dei manifesti non tanto il filo conduttore di una curiosa storia del cinema quanto i fenomeni artistici e politici che hanno influenzato disegnatori e pubblicitari. Spesso infatti i poster riflettono correnti pittoriche, come nel caso del cinema francese all'inizio del secolo, o movimenti artistici e d'avanguardia, come l'espressionismo in Germania e il costruttivismo in Russia. Ma in molti altri casi i manifesti sono l'espressione di un particolare momento politico, basti pensare alla forza rivoluzionaria dei poster del cinema cubano o all'ansia esistenziale che traspare da quelli dei film tedeschi degli anni Settanta. La serietà dell'analisi condotta dall'autore non toglie nulla al piacere di guardare le numerose illustrazioni dei poster, alcuni riprodotti per la prima volta.

Trisha Curran: *Financing Your Film - A Guide for Indipendent Filmmakers and Producers*, New York, Praeger, 1986, in 8°, pp. 162, s.i.p.

Paolo Pulina, Angela Gramegna e Mario Risso: *Leggere lo spettacolo - Catalogo dei libri del cinema, teatro-danza e musica pubblicati in Italia nel 1985*, Milano, Editrice Bibliografica, 1986, in 8°, pp. 362, L. 30.000.

Catalogo pubblicato come di consueto a cura dell'Amministrazione provinciale di Pavia, che si è ancora una volta fatta carico di schedare dettagliatamente i libri di spettacolo editi nell'85, che risultano essere quasi 700. Le schedature inerenti alle diverse discipline sono introdotte da testi di Lino Micciché (cinema), Giorgio De Vincenti (cinema e teatro-danza), Giovanni Belgrano, Rubens Tedeschi e Enzo Gentile (musica).

Anthony Slide (a cura di): *International Film, Radio and Television Journals*, Westport, Greenwood Press, 1985, in 8°, pp. 430, s.i.p.

Mappa storico-critica delle maggiori pubblicazioni sui mass media di tutto il mondo.

Gianfranco Campagna (a cura di): *50 anni di cinema italiano*, supplemento alla rivista «Vita italiana - Documenti e informazioni», n. 8/1985, Roma, Presidenza del consiglio dei ministri, 1986, in 8°, pp. 422, ill., s.i.p.

Dopo le monografie dedicate alla lettura in Italia, allo sport, al giornalismo e all'arte, la Direzione generale delle informazioni, dell'editoria e della proprietà letteraria, artistica e scientifica della Presidenza del consiglio ha quest'anno pubblicato il volume sul cinema italiano. Del tutto privo di saggi critici, la sua importanza consiste nell'aver schedato tutti i film dal 1930, anno del primo film sonoro *La canzone dell'amore*, al 1980, compresi i film di coproduzione. Accanto alla filmografia sono elencate le più importanti manifestazioni cinematografiche nazionali e le strutture pubbliche che in Italia si occupano di cinema, i premi assegnati alla Mostra di Venezia e gli Oscar vinti dai film italiani.

Marco Violini (a cura di): *Catalogo Films della distribuzione extra-commerciale e culturale*, Unione Circoli del Cinema, Napoli, Cuen, 1986, in 8°, pp. 332, s.i.p.

G. Enderle, M. Grave e F. Lillehagen (a cura di): *Advances in Computer Graphics*, vol. I, Berlino, Springer-Verlag, 1986, in 8°, pp. 512, ill., DM 136.

F.R.A. Hopgood, R.J. Hubbold, D.A. Duce (a cura di): *Advances in Computer Graphics*, vol. II, Berlino, Springer-Verlag, 1986, in 8°, pp. 186, ill., s.i.p.

I due volumi sono gli ultimi di una serie pubblicata a cura della European Association for Computer Graphics, che ha il compito di raccogliere nel mondo i risultati delle ricerche sulla grafica computerizzata. A una prima parte di introduzione alle ultime scoperte fa seguito una ricchissima serie di interventi sulle più svariate applicazioni del computer, non ultime quelle in campo pubblicitario, in animazione e nel cinema, come dimostrano gli esempi di *Star Trek* e *Tron*.

R.M. Hayez: *Trick Cinematography. The Oscar Special-Effects Movies*, Jefferson/North Carolina/London, McFarland & Company, Inc. Publishers, 1986, in 8°, pp. 370, ill., £ 25.95.

Virgilio Tosi: *Il linguaggio delle immagini in movimento*, Roma, Armando, 1986, in 8°, pp. 200, ill., L. 18.000.

Edizione italiana di un testo inglese (*How Make Scientific Audio-visual for Research, Teaching, Popularization*) pubblicato dall'Unesco nel 1984 che analizza, nei suoi risvolti tecnici, storici e teorici, le forme e le applicazioni del cinema scientifico, dalla preistoria del mezzo all'era elettronica. Attraverso una rete densa di informazioni, fruibili allo stesso tempo dagli addetti ai lavori e dal largo pubblico, l'Autore, docente di cinema scientifico al Centro sperimentale di cinematografia, propone una vera e propria guida pratica per ricercatori e insegnanti, non trascurando di coinvolgere nella problematizzazione dei ruoli scientifici, didattici e divulgativi degli audiovisivi, interrogativi più generali sulla funzione del linguaggio visivo nell'odierna civiltà delle immagini.

Il Guttuso di "Riso Amaro"

Caro «Bianco e Nero»,
mi chiedi qualche notizia su quella serie di seducenti *gouaches* che Guttuso eseguì nel 1948 per la *brochure* del mio film *Riso amaro*, e mi viene voglia subito di ringraziarti per avermi ricordato un così piccolo evento, anche se ugualmente prezioso, rimasto oltre che nella mia memoria, è proprio il caso di dirlo, solo in quella di altri pochissimi intimi, a fronte della grandiosa biografia artistica lasciata dall'amico di recente scomparso. Ma in che modo parlarti di questo evento senza dirti di altre cose, come, ad esempio, che il mio legame con la pittura in generale, e con lui, Guttuso, in particolare, nel '48 aveva già un sapore antico?
Io ero già là, alla galleria della Cometa, diretta dal mio concittadino-poeta Libero De Libero, quando Renato vi arrivò nel 1937, ed ero un giovanotto di qualche anno più giovane di lui quando nel '38 vi tenne la sua prima personale romana, dopo avere partecipato nel '31 alla Quadriennale. Ero già là e mi aggiravo oramai da qualche tempo, in compagnia dell'altro mio concittadino-pittore Domenico Purificato, tra alcuni *grandi* della *scuola romana*, da Mafai alla Raphael, da Mazzacurati a Ziveri, da Janni a Donghi, da Pirandello a Capogrossi, ad altri che *grandi* lo sarebbero diventati di lì a poco, come Cagli, Afro, Mirko, Stradone, e mi addoloravа sino a farmi soffrire di essere arrivato troppo tardi in città per conoscere il più magico, il più visionario tra tutti loro, quel Luigi Bonichi detto Scipione, morto qualche anno addietro.
I quadri di Guttuso che parlavano di Sicilia erano pieni del mio paese in Ciociaria, quella piana di Fondi fatta di fichidindia e di ulivi, di aranci e di limoni, attraversata dalle lunghe strade polverose di un tempo, da un intrico di canali e di acquitrini, calpestata da carretti, da asini, da piedi umani, quasi sempre nudi, di braccianti, di pescatori, avviati o di ritorno dal lavoro o al seguito di interminabili processioni, e illuminata da un sole e dalle trasparenze di un mare che avevano dato una mano alla maga Circe per incantare il greco Ulisse, che pure di sole e di mare certo s'intendeva. Erano i luoghi della mia infanzia e della mia adolescenza e del mio vivere quotidiano nelle frequenti visite in paese. Nei suoi quadri era dunque come se io vi fossi nato ed ora vi abitassi. Tra l'altro: Renato aveva per padre un geometra, ed io mi vantavo del mio che faceva lo stesso mestiere, mentre ci raccontavamo spesso di averli seguiti da bambini a misurare le terre del latifondo con il tacheometro o a reggere loro la stadia. Ci circondava un'aria mitica di Vangelo e di Bibbia, un mio nonno-patriarca tanto amato si chiamava Gioacchino, e al padre di Renato era toccato in sorte lo stesso nome, le nostre case paesane straboccavano di zie Marie e di zie Maddalene, di zii Giuseppe e di zii Giovanni, di nonne Terese e di cugine Elisabette. Difficile non legarsi di profonda amicizia e non amarsi con questi precedenti alle spalle.
Usciva in quegli anni *Conversazioni in Sicilia* di Vittorini, nel '41 Renato dipingeva *La Crocefissione* e menava scandalo al premio Bergamo, e l'anno dopo, nel '42, Visconti girò *Ossessione*: tre tappe di una stessa incisiva trasgressione, tre momenti di una medesima incalzante svolta che segnarono il tempo di una volontà e necessità di rinnovamento, e che suonarono come campane a martello per una chiamata di correo nell'arte italiana, in letteratura, in pittura, nel cinema, intorno alla ricerca di

una identità che fosse ancorata al vivere doloroso della nostra gente e capace di far riemergere dal sottosuolo dov'era stata sepolta la fierezza e la dignità dell'uomo, sino allora umiliata e offesa da troppi Poteri costituiti. Non fu certo per caso che in *Ossessione*, accanto e Visconti, Mario Alicata e Gianni Puccini, ci fossi anch'io. Camminavamo con la stessa sintonia di pensieri, di idee e di sentimenti. Ora non erano solo i muri bianchi di calce dei nostri paesi, la luce accecante e la tersità del nostro sole e dei nostri mari, ma gli uomini che li popolavano e ci vivevano con le loro passioni, i loro amori, le loro pene e le loro gioie, il loro destino presente e futuro, a occuparci la mente, a suscitare in noi *furori*, questa volta non più *astratti* ma assai concreti e vincolanti. Non può fare sorpresa così che sia durante la guerra e dopo, sino a ieri e ancora oggi, ci ritrovassimo tutti riuniti, ognuno con diverso calore e partecipazione, in seno allo stesso partito.

Guttuso (come del resto Vittorini e Visconti) divenne una bandiera per tanti giovani pittori piovuti a Roma nell'immediato dopoguerra da ogni parte d'Italia attorno ai tavoli del caffé Rosati di Piazza del Popolo. Io credo di avere condiviso, in quell'epoca, la vita dei loro cenacoli e dei loro studi, povere stanze di soffitta o remoti scantinati, più intensamente di quanto non mi sia accaduto per quella meno sofferta, e per tanti versi singolarmente agevole, dei miei colleghi del mondo del cinema. Devo certo a Renato, oltre che a questa mia naturale disponibilità e vitale corrispondenza, se un gruppo di giovani pittori, tutti provenienti da Venezia e dintorni, che in quel momento lo avevano eletto a loro guida (pur non disdegnando tra poco di accendere con lui aspre polemiche estetiche e politiche) mi resero un omaggio che è tra i più belli ch'io abbia mai ricevuto come ricompensa al mio amore verso la pittura, durante tutta la mia, ahimè, assai breve e tormentata carriera di cineasta.

Caccia tragica, mio primo film, fu invitato in concorso alla Mostra di Venezia, che allora, era il 1947, si teneva in città, e il giorno della sua proiezione i *compagni* Turcato, Vedova, Pizzinato, Zigaina avevano imbandierato tutto il percorso che dalla stazione conduceva lungo il Canal Grande alla sala in Piazza S. Marco di enormi cartelloni dipinti, a loro gusto e a loro fantasia, su fogli di carta da imballaggio, inneggiando al tema del film: la rinascita delle cooperative agricole nella bassa padana osteggiata da rigurgiti di fascismo agrario non ancora completamente sconfitto e che alcune frange del potere ufficiale e occulto permettevano o quanto meno non ostacolavano. Quei cartelloni-manifesto erano segni, non quadri, erano testimonianza ideologica e affetto, erano presenza e volontà di contare: spesso poche, rozze pennellate, buttate giù alla rinfusa con solo il titolo del film, oppure la testa di un agrario appesa a una forca, o colori soltanto colori su altri colori, appena appena tracciati a prefigurare un'alba o un sole, forse l'eterno sole dell'avvenire che allora sembrava tanto vicino. Ma ciò che più contava, per loro che li avevano dipinti e per me che ricevevo l'omaggio, era che la città ne fosse piena e presentasse l'aspetto di una festa: la festa della prima mondiale del film *Caccia tragica* diretto da un comunista, una festa espressa, tuttavia, già con le prime avvisaglie, in tutte quelle pennellate, di una futura battaglia intorno all'idea di un'arte pittorica, e non soltanto pittorica, tra figurativa e astratta.

Poi, nel 1948, arrivò *Riso amaro*, e le mondine non potevano che essere un tema per nessun altro pittore che non fosse Guttuso: il loro rapporto con il lavoro, lo stare seminude in acqua tutto il giorno, la carica di sensualità che emanavano in tutti i loro atteggiamenti, l'aggressività dei loro sguardi e dei loro comportamenti, erano tutte componenti di un universo femminile e umano che appartenevano solo al modo di fare pittura di Guttuso. Eppure Renato non venne mai a trovarmi in risaia, come pure usava in quei tempi tra *compagni*. Venne, invece, il giovane avvocato, Gianni Agnelli già rampante ed emergente, che aveva acconsentito a farci girare nelle sue piantagioni di riso di Venaria Reale, e venne forse perché attratto dalla elegante avvenenza di Doris Dowling, attrice del mio film; venne spesso anche Davide Lajolo, allora direttore dell'«Unità» di Torino, che mi accompagnò una notte

in una buia e deserta Vercelli, durante lo sciopero per l'attentato a Togliatti avvenuto proprio in quei giorni d'estate, in mezzo a un silenzio grave e spettrale rotto solo, di tanto in tanto, dal gorgoglio dei water messi in movimento di scarico, in quelle ore notturne, dalla ricca borghesia vercellese forse terrorizzata da quanto potesse accadere; venne Cesare Pavese, più volte, che cominciava proprio allora a

inseguire uno dei suoi *vizi assurdi* che lo condurranno all'atto estremo, voglio dire della splendida Costance Dowling, sorella di Doris, spesso con noi, a titolo personale, nelle acque della risaia con le bellissime gambe nude, così bionda così diafana da sembrare irraggiungibile se non avesse esibito a ogni istante quel sottile gusto tutto femminile di provocare e di affascinare; venne soprattutto, per quanto ci riguarda, quel prestigioso fotoreporter di non so più quante guerre e quante rivoluzioni, che risponde al nome di Robert Kapa, amico americano di registi progressisti italiani, che capitò proprio il giorno in cui giravo l'unica sequenza di tutti i miei film che vorrei raccomandare all'amico Cincotti della nostra Cineteca nazionale di salvare un giorno dall'irrimediabile *diluvio pellicolare*, quella sequenza della ragazza incinta che abortisce tra le acque della risaia durante una giornata di pioggia, con le sue compagne che le fanno corona per nasconderla a occhi indiscreti, innalzando canti di angoscia e di dolore in atteggiamenti di religiosa rassegnazione ma anche di laica protesta avverso una condizione di lavoro femminile brutale e infamante. Una sequenza volutamente ispirata alla iconografia dei nostri pittori del Trecento e Quattrocento, e che ora questo fotoreporter tra i più famosi del mondo fissava in una serie di avidi scatti della sua inseparabile Leica come un pittore che dipingesse dal vivo sotto l'incalzare di eventi irripetibili. Un servizio apparso qualche tempo dopo su «Life» e che finì anche sul tavolo di lavoro di Guttuso perché ne traesse ispirazioni per le *gouaches*.
Ma era una sequenza tutta giocata sui colori plumbei della pioggia e sulla esacrazione della miseria umana, troppo ieratica e materna per lui che, non senza ragione, la risaia la sentiva come una esplosione di sessualità femminile esposta tutto il giorno al sole, di corpi detonanti, di seni in ebollizione, di grembi invitanti, posseduti dalla frenesia di un caldo massacrante e dalla rabbia di quel lavoro ai limiti dell'umano: schiene curve, bacini inarcati verso il cielo, cosce nude appena ricoperte dai cento buchi di vecchie calze, vigorosi polpacci, bocche infiammate e polpute spalancate sui canti di ieri e di oggi, ora cupi ora acuti in un miscuglio di motivi senza tempo né età. Era questa la risaia per Guttuso, e così la dipinse nelle sue *gouaches*. Era la risaia di Silvana Mangano, fiera, spregiudicata, arrogante, metà dea metà donna, con quella criniera rossa da puledra in calore, e quel prorompere carnoso dei suoi succinti panni di mondina. Guttuso la pose, come si conveniva, al centro delle acque e ne fece il bersaglio dei suoi colori accesi di rosso di nero di verde di giallo, i suoi colori di sempre.
Ma dove sono ora gli originali di quelle *gouaches* che Renato dopo averle eseguite mi donò? Forse nel fondo di un vecchio valigione ch'io mi trascinavo sempre dietro come un barbone nelle mie peregrinazioni di lavoro in Italia e all'estero con tutto quanto m'era più caro, oppure in qualche antica madia di quelle che giacciono dimenticate nell'umido delle cantine (ma quante sono le cantine della mia vita?), o meglio ancora, e sarebbe la migliore delle ipotesi, nelle mani degli eredi dell'ingegner Guido Maria Gatti, amministratore delegato della Lux, produttrice del film, che fu uomo squisito e collezionista d'arte, al quale, può darsi, con generosità troppo affrettata, io potrei averle regalate? Ecco un quesito che lascio ai cercatori d'oro: io non ne ho l'anima, caro «Bianco e Nero». Perché tra Guttuso e me non ci furono solo quelle *gouaches* e il cinema. Ci furono gli anni di passione trascorsi a combattere il sonno intellettuale di tanta parte della cultura italiana con le armi delle idee e delle opere; ci fu la Resistenza, vissuta in modo totalizzante quando ognuno di noi abbandonò il suo mestiere perché l'unico mestiere possibile in quel momento ci sembrò essere quello di combattere per costruire un avvenire più libero e spazioso per tutte le arti; ci fu la solidarietà con i braccianti affamati di terra che occupavano il latifondo mentre la polizia li uccideva; ci furono le battaglie sanguinanti, con morti e feriti per fare in modo che questa nostra democrazia non nascesse dimezzata così com'è. Ci furono cose, tante cose, che oggi non ci sono più. Ma tutto questo è un altro discorso.

Giuseppe De Santis

Un appello del sindacato critici

Il 16 gennaio il Sindacato nazionale critici cinematografici italiani ha diffuso un documento sul C.S.C. Dopo aver lamentato che il consiglio d'amministrazione dell'ente sia in "prorogatio tacita" da quasi un anno, con gravi conseguenze sul piano gestionale, il Sncci rende noto di aver designato il critico Sandro Zambetti a suo rappresentante nel nuovo consiglio, da nominarsi sollecitamente, e auspica che «nella difficile situazione del C.S.C., dove è più che mai importante privilegiare la continuità, soprattutto perché essa vuol dire conoscenza ed esperienza diretta dei problemi, si confermi l'attuale gestione, cui spetta il merito di avere avviato fin dal 1982, pur tra molte difficoltà e nonostante la paralizzante gabbia del parastato, il rilancio e la rivitalizzazione di quello che purtroppo non è, ma potrebbe e dovrebbe essere, la più importante istituzione culturale italiana nell'ambito del cinema».

Nostri autori prossimi venturi

Sotto il titolo "Nostri autori prossimi venturi", la Mediateca regionale toscana, in occasione di "Firenze capitale europea della cultura" ha presentato nel mese di gennaio una rassegna di film di giovani autori europei, per la maggior parte provenienti dalle scuole di cinema. Il C.S.C. ha partecipato alla rassegna con *La guerra appena finita* di Francesca Archibugi, *L'ultimo regalo del XX secolo* di Massimo Russo, *Ombre cinesi su un paesaggio newyorkese* di Andrea Marfori, *Sonno e sogno - P.G.R.* di Enrico Soci e Jorge Meyer, e con tre cortometraggi d'animazione: *E il sole calò all'orizzonte* di Paola Marchesin e Fabio Testa, *Esercizi di stile* di Francesco Castiglione, Fabio Gasparrini e Francesca Ravello De Santi, e *Passione, breve storia dell'amore* di Maurizio Forestieri.

Echi di stampa

Un ampio servizio sul C.S.C. è stato pubblicato su «Il Popolo», il quotidiano della Democrazia cristiana, nei giorni 4, 8 e 16 gennaio, nel quale si illustrano fra l'altro le difficoltà di ordine anche giuridico che impediscono all'ente di raggiungere un migliore livello d'efficienza e di produttività.
A conclusione dell'inchiesta, il giornale ha raccolto questa dichiarazione di Gian Luigi Rondi, dirigente del settore cinema del dipartimento attività culturali della Dc: «Le sorti del Centro sperimentale di cinematografia stanno molto a cuore alla Dc. Non a caso è stato proprio un ministro democristiano, il sen. Signorello, oggi sindaco di Roma, a fare uscire il CSC, nel 1982, da un lungo letargo, e non a caso l'attuale ministro della Funzione pubblica, l'on. Gaspari, ha favorito per quanto di sua competenza lo sviluppo dell'Ente. La notevole ripresa delle attività del CSC, che attraversa una fase di espansione sia per quanto riguarda la scuola che la Cineteca nazionale, il settore editoriale e la biblioteca, conferma che la Dc ha visto giusto nello scegliere la nuova dirigenza fuori da un'ottica strettamente di partito. Restituite solide fondamenta al CSC, ora dobbiamo impegnarci nel ridisegnarne il profilo giuridico, per dargli il massimo di efficienza e produttività fuori della gabbia del parastato che soffoca tanti enti culturali italiani, e per consentirgli, allargandone l'organico e conferendo maggiore snellezza alla gestione, di svolgere la sua preziosa funzione. Il CSC non può essere una delle tante monete di scambio nel mercato delle

L'aula magna del C.S.C. durante il convegno "Per Andrej Tarkovskij" del 19 gennaio. Hanno parlato Mino Argentieri, Giovanni Buttafava, Cesare G. De Michelis, Nicoletta Misler, Tomas Spidlek. Sono intervenuti Guido Aristarco e Giuseppe Lanci. Tonino Guerra ha fatto pervenire una breve memoria. Era presente, tra gli altri, l'addetto culturale presso l'ambasciata dell'Urss a Roma. Il servizio è a p. 46.

lottizzazioni: è uno strumento di promozione culturale al cui definitivo rilancio, nel segno della professionalità, deve contribuire il generale consenso delle forze politiche».

Nikita Mikhalkov incontra gli allievi

Giovedì 29 gennaio si è svolto un incontro degli allievi di tutti i corsi col regista russo Nikita Mikhalkov, accompagnato da Franco Di Giacomo, docente del corso di ripresa e direttore della fotografia del film *Oci Ciornia* che il regista ha da poco tempo terminato di girare. Quasi tutti i film di Mikhalkov erano stati visti dagli allievi durante il biennio accademico in corso, perciò l'incontro è risultato del massimo interesse. Nella mattinata dello stesso giorno Michailkov ha tenuto un seminario pratico agli allievi del corso di recitazione.

Seminari per gli allievi di recitazione

Nell'ambito del corso di recitazione diretto da Giuseppe De Santis si stanno effettuando seminari pratici, della durata di tre giorni ciascuno, tenuti da alcuni dei più importanti registi del cinema italiano. Si avvicendano Giuliano Montaldo, Alberto Lattuada, Franco Zeffirelli, Pupi Avati, Francesco Maselli e Ettore Scola. Le prove degli allievi vengono registrate da una telecamera, in modo che si possa effettuare l'immediata verifica dei risultati e quindi correggere eventuali errori nella successiva ripetizione della scena.

Una tavola rotonda su Alessandro Blasetti

Nell'aula magna del C.S.C. si è tenuta l'11 marzo una tavola rotonda su Alessandro Blasetti, il regista recentemente scomparso, che nel 1932 con la Scuola nazionale di cinematografia gettò il primo seme di quello che sarebbe diventato il Centro sperimentale.
Per illustrare gli aspetti della personalità e dell'opera di Blasetti sono intervenuti Gian Luigi Rondi (*Verso il neorealismo*), Lino Micciché (*Ritratti d'autore*), Adriano Aprà (*Quell'idea di cinema*) e Angelo Guglielmini (*L'incontro con la tv*).
Hanno portato testimonianze, fra gli altri, Maria Denis, Gina Lollobrigida, Paolo Stoppa, Suso Cecchi d'Amico, Cesare Zavattini, Marcello Mastroianni.

Cineteca nazionale: più ricco il catalogo della distribuzione culturale

A seguito di stampe, duplicazioni e acquisizioni, il catalogo della distribuzione culturale della Cineteca nazionale si è arricchito nel 1986 di 133 nuovi titoli, di cui 104 italiani e 29 stranieri. Se ne fornisce qui di seguito l'elenco, che integra quelli pubblicati nei numeri 1/1984 e 1/1986. Il catalogo comprende ormai oltre mille film, destinati ad associazioni cinematografiche, università, scuole medie, manifestazioni promosse da enti locali e da organismi pubblici e privati, istituti italiani di cultura all'estero e nostre rappresentanze diplomatiche, nonché ad allievi del C.S.C. e studiosi che chiedono di vedere i film in sede o di analizzarli alla moviola.

ITALIA

Ai vostri ordini signora! di M. Mattoli, 1939
Amicizia di O. Biancoli, 1938
Un amore a Roma di D. Risi, 1960
Amore amaro di F. Vancini, 1974
Amore rosso/Marianna Sirca di A. Vergano, 1953
L'angelo bianco di G. Antamoro e F. Sinibaldi, 1943
L'angelo bianco di R. Matarazzo, 1954
Gli anni struggenti (Il concorrente) di V. Sindoni, 1979
L'assedio dell'Alcazar di A. Genina, 1940
Il bell'Antonio di M. Bolognini, 1960
Il boom di V. De Sica, 1963
Bubù di M. Bolognini, 1971
La caduta degli angeli ribelli di M.T. Giordana, 1981
Cafè Express di N. Loy, 1980
Ça ira - Il fiume della rivolta di Tinto Brass, 1964
Camilla di L. Emmer, 1955
Canal Grande di A. [di] Robilant, 1943
I cannibali di L. Cavani, 1969
Il carnevale di Venezia di G. Adami e G. Gentilomo, 1940
Caro Michele di M. Monicelli, 1976
Castelli in aria di A. Genina, 1939
Chiedo asilio di M. Ferreri, 1979
La cicala di A. Lattuada, 1950
La circostanza di E. Olmi, 1973
Cortile di A. Petrucci, 1955
Cristo si è fermato a Eboli di F. Rosi, 1979
La dama bianca di M. Mattoli, 1938
Il disordine di F. Brusati, 1962
Dolci inganni di A. Lattuada, 1960

Domani è troppo tardi di L. Moguy, 1950
Domenica d'agosto di L. Emmer, 1950
Don Giovanni di J. Losey, 1980
Don Giovanni in Sicilia di A. Lattuada, 1967
La donna scimmia di M. Ferreri, 1964
Una donna tra due mondi di G. Alessandrini e A.M. Rabenalt, 1936
Il dottor Antonio di E. Guazzoni, 1937
Eravamo sette sorelle di N. Malasomma, 1938
L'eroe sono io di C. L. Bragaglia, 1951
Ernesto di S. Samperi, 1979
L'estate di P. Spinola, 1966
E venne un uomo di E. Olmi, 1965
La festa perduta di P.G. Murgia, 1981
I figli di nessuno di R. Matarazzo, 1951
Film d'amore e d'anarchia di L. Wertmüller, 1973
Giallo di M. Camerini, 1933
Il giocattolo di G. Montaldo, 1979
Il giudizio universale di V. De Sica, 1961
Il gobbo di C. Lizzani, 1960
Ho fatto splash! di M. Nichetti, 1980
Immacolata e Concetta di S. Piscicelli, 1980
Incompreso, vita col figlio di L. Comencini, 1966
L'ingorgo (Black-out in autostrada) di L. Comencini, 1979
Liolà di A. Blasetti, 1963
Lotte nell'ombra di D.M. Gambino, 1939
Maledetti, vi amerò di M.T. Giordana, 1980
La mandragola di A. Lattuada, 1965
Una moglie in pericolo di M. Neufeld, 1939
Mogli pericolose di L. Comencini, 1958
La notte brava di M. Bolognini, 1959
Le occasioni di Rosa di S. Piscicelli, 1981
Ogni giorno è domenica di M. Baffico, 1944
Ogro di G. Pontecorvo, 1979
Ondata di calore di N. Risi, 1969
Il padrone sono me di F. Brusati, 1956
Parola di ladro di N. Loy e G. Puccini, 1957
Partner di B. Bertolucci, 1968
Per grazia ricevuta di N. Manfredi, 1970
Piso pisello di P. Del Monte, 1981
Il prato di P. e V. Taviani, 1979
Il processo di Verona di C. Lizzani, 1962
Questi fantasmi di E. De Filippo, 1954
Ratataplan di M. Nichetti, 1979
Risate di gioia di M. Monicelli, 1960
Riusciranno i nostri eroi... di E. Scola, 1968
La romana di L. Zampa, 1954
Le rose di Danzica di A. Bevilacqua, 1979
Sant'Elena piccola isola di R. Simoni, 1943
Lo scapolo di A. Pietrangeli, 1955
I sequestrati di Altona di V. De Sica, 1962
Il sicario di D. Damiani, 1961
La signora di tutti di M. Ophüls, 1934
Le signorine dello 04 di G. Franciolini, 1956
I sogni muoiono all'alba di I. Montanelli, M. Craveri e E. Gras, 1961
I sogni nel cassetto di R. Castellani, 1957

Sotto la Croce del Sud di G. Brignone, 1938
Una storia milanese di E. Visconti, 1962
Storie sulla sabbia di R. Fellini, 1963
Le strelle nel fosso di P. Avati, 1979
Svegliati e uccidi di C. Lizzani, 1966
La terrazza di E. Scola, 1980
Terza liceo di L. Emmer, 1954
Ti ho sposato per allegria di L. Salce, 1967
La tragedia di un uomo ridicolo di B. Bertolucci, 1981
Tre fratelli di F. Rosi, 1980
Un certo giorno di E. Olmi, 1968
Uomini e no di V. Orsini, 1980
Un uomo in ginocchio di D. Damiani, 1979
Le vacanze del signor Rossi di B. Bozzetto, 1980
I viaggiatori della sera di U. Tognazzi, 1979
In viaggio con Anita di M. Monicelli, 1979
Le vie del peccato di G. Pastina, 1946
La vita è bella di G. Cuchraj, 1979
Il volto della Medusa di A. De Antoni, 1921

ALTRI PAESI

L'air de Paris/L'aria di Parigi di M. Carné, Francia/Italia, 1954
L'année dernière à Marienbad/L'anno scorso a Marienbad di A. Resnais, Francia/Italia, 1961
Belle Starr (La ribelle del Sud) di I. Cummings, Usa, 1941
Biruma no tategoto (L'arpa birmana) di K. Ichicawa, Giappone, 1956 (ed. originale con sottotitoli in italiano)
El bruto (Il bruto) di L. Buñuel, Messico, 1952
Chiens perdus sans colliers/Cani perduti senza collare di J. Delannoy, Francia/Italia, 1955
Dédée d'Anvers (Dédée d'Anvers) di Y. Allégret, Francia, 1948
Die Dreigroschenoper di G.W. Pabst, Germania, 1931 (edizione originale in tedesco, con sottotitoli in ceco)
En cas de malheur/La ragazza del peccato di C. Autant-Lara, Francia/Italia, 1958
Fanfan la Tulipe (Fanfan la Tulipe) di Christian-Jaque, Francia, 1952
Fröken Julie (La notte del piacere) di A. Sjöberg, Svezia, 1951
L'homme qui ment (L'uomo che mente) di A. Robbe-Grillet, Francia, 1968
Le journal d'une femme de chambre (Diario di una cameriera) di L. Buñuel, Francia, 1964
Das Mädthen Rosemarie (La ragazza Rosemarie) di R. Thiele, Germania, 1958
Marry me again (Il bisbetico domato) di F. Tashlin, Usa, 1953
Muerte de un ciclista/Gli egoisti di J. A. Bardem, Spagna/Italia, 1955
Nacht der verwandlug (Notte di Carnevale) di H. Deppe, Germania, 1935
Nous sommes tous des assassin (Siamo tutti assassini) di A. Cayatte, Francia, 1952
L'opéra de quat'sous di G. W. Pabst, Francia 1931 (ed. originale in francese)
Ostre sledované vlaky (Treni strettamente sorvegliati) di J. Menzel, Cecoslovacchia, 1966
Porte des lilas/Quartiere dei lillà di R. Clair, Francia/Italia, 1957
Prunella (Fior d'ombra) di M. Tourneur, Usa, 1918 (selezione)
Rapture (Rapimento) di J. Guillermin, Usa, 1965
Section Spéciale (L'affare della sezione speciale) di C. Costa-Gavras, Francia, 1975
Shadows (Ombre) di J. Cassavetes, Usa, 1957-1961
La vérité/La verità di H.G. Clouzot, Francia/Italia, 1960
Virginia City (Carovana d'eroi) di M. Curtiz, Usa, 1940

Les yeux sans visage / *Occhi senza volto* di G. Franju, Francia/Italia, 1960
Yoidore tenshi (L'angelo ubriaco) di A. Kurosawa, 1948

Le nuove acquisizioni della Biblioteca

La Biblioteca del C.S.C si articola, sulla base del sistema decimale, in 10 sezioni. Ogni sezione è a sua volta suddivisa in 10 sottosezioni, ogni sottosezione in 10 ulteriori raggruppamenti.
A integrazione di quanto pubblicato nei fascicoli precedenti, riportiamo l'elenco dei volumi di argomento cinematografico e televisivo (Sezione I), distribuiti, secondo il criterio su esposto, in 100 gruppi (numerati da 000 a 099). Tale suddivisione dettagliata ha lo scopo di offrire agli studiosi di cinema non un semplice elenco di libri ma uno strumento bibliografico utile per qualsiasi genere di ricerca.
Nell'elencazione preliminare dei gruppi e sottogruppi, questi ultimi sono contrassegnati da un numero di codice posto tra parentesi e richiamato poi per ciascun testo prima del nome dell'autore.

SEZIONE I: CINEMA E TELEVISIONE

00 STORIA E CRITICA DEL FILM

(000) Opere generali, collettive, antologiche.
(001) Preistoria, storia delle invenzioni e della nascita del cinema.
(002) Storie generali del cinema, della tecnica e dello spettacolo cinematografico.
(003) Storie di cinematografie nazionali, periodi, movimenti, generi, personaggi.
(004) Critica cinematografica; saggi di carattere generale.
(005) Monografie e biografie critiche; personalità.
(006) Annate cinematografiche; raccolte di recensioni; schede e filmografie ragionate, analisi critiche e strutturali di film.
(007) Documentazione, materiali, carteggi, testimonianze, colloqui, interviste.
(008) Storie divulgative e iconografiche.
(009) Storie della stampa, della critica e della storiografia.

(005) AA.VV.: *Herbert Achternbusch*, München/Wien, Carl Hanser Verlag ("Reihe Film", 32), 1984, in 16°, pp. 191, ill.
(005) AA.VV.: *Robert Altman*, München/Wien, Carl Hanser Verlag ("Reihe Film", 25) 1981, in 16°, pp. 207, ill.
(005) AA.VV.: *Michelangelo Antonioni*, München/Wien, Carl Hanser Verlag ("Reihe Film", 31), 1984, in 16°, pp. 282 ill.
(003) Abel, Richard: *French Cinema. The First Wave 1915-1929*, Princeton, Princeton University Press, 1984, in 8°, pp. XXI+673, ill.
(005) Anderson, Lindsay: *John Ford*, Milano, Ubulibri ("I libri bianchi"), 1985, in 8°, pp. 310, ill.
(004) Aristarco, Guido (e Teresa Aristarco; a cura di): *Il nuovo mondo dell'immagine elettronica*, Bari, Edizioni Dedalo ("Ombra Sonora", 23), 1985, in 8°, pp. 279, ill.
(003) Armes, Roy: *French cinema*, Londra, Secker & Warburg, 1985, in 8°, pp. IX+310, ill.
(003) Asciuti Claudio (e Riccardo F. Esposito): *Il cinema Fantasy*, Roma, Fannucci ("Futuro Saggi", IX), 1985, in 8°, pp. 374, ill.
(005) Barbera, Alberto: *François Truffaut*, Firenze, la Nuova Italia ("Castoro Cinema", 27), 1976, in 16°, pp. 158.
(003) Bassoli, Vincenzo (diretto da): *Cinema contemporaneo*, Roma, Lucarini, s.d., in 8°, pp. 605, ill.

(003) Bazzocchi, Franco (e Antonio Maraldi; a cura di): *Materiali sul cinema indipendente americano*, Cesena, Centro Cinema ("Quaderni del Centro Cinema", 10), 1985, in 8°, pp. 68, ill.
(003) Bell-Metereau, Rebecca: *Hollywood Androgyny*, New York, Columbia University Press, 1985, in 8°, pp. XI+260 ill.
(005) Bendazzi, Giannalberto: *Woody Allen. Il comico più intelligente e l'intelligenza più comica*, Milano, Fabbri Editori, 1984, in 8°, pp. 199, ill.
(003) Bergeron, Régis: *Le cinéma chinois 1949-1983*, Paris, l'Harmattan, 1983/1984, in 8°, 2 voll, pp. 279+299, ill.
(006) Bernardini, Aldo (e Vittorio Martinelli): *Francesca Bertini (1892-1985)*, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia/Cineteca Nazionale, 1985, in 16°, pp. 46, ill.
(003) Bertetto, Paolo (a cura di): *Il cinema d'avanguardia 1910-1930*, Venezia, Marsilio ("Saggi cinema", 15), 1983, in 8°, pp. 391, ill.
(005) Brode, Douglas: *Woody Allen: his Films and Career*, Secaucus, Citadel Press, 1985, in 8°, pp. 256, ill.
(003) Cammarota Jr, M.D.: *I vampiri. Arte - Cinema - Folklore - Letteratura - Teatro - Storia e altro*, Roma, Fannucci, 1984, in 8°, pp. 314, ill.
(005) Cappabianca, Alessandro: *Billy Wilder*, Firenze, La Nuova Italia ("Castoro Cinema", 30), 1976, in 16°, pp. 114.
(005) Caprara, Valerio: *Samuel Fuller*, Firenze, La Nuova Italia ("Castoro Cinema", 110), 1984, in 16°, pp. 150.
(003) Cherchi Usai, Paolo (a cura di): *Giovanni Pastrone. Gli anni d'oro del cinema a Torino*, Torino, Utet ("Strenna Utet", 1986), 1986, in 8°, pp. 143, ill.
(003) Chiesa, Guido: *La New Wave. L'ultimo cinema NewYorkese*, Torino, Aiace ("Aiace/Cinema", 2), 1985, in 16°, pp. 95, ill.
(005) Cineclub Napoli: *Eduardo e il cinema* (a cura di Franco Cauli), Napoli, Tempi Moderni, 1985, in 8°, pp. 105, ill.
(007) Cortellazzo, Sara (e Daniela Giuffrida, Dario Tomasi): *Hitchcock e gli hitchcockiani*, Torino, Aiace, 1985, in 8°, pp. 136, ill.
(003) Cowie, Peter: *Swedish Cinema, from "Ingeborg Holm" to "Fanny and Alexander"*, Stockholm, the Swedish Institute, 1985, in 16°, pp. 160, ill.
(003) Farassino, Alberto (e Tatti Sanguineti): *Gli uomini forti*, Milano, Mazzotta, 1983, in 8°, pp. 190, ill.
(007) *Federico Fellini. Leone d'oro Venezia 1985* (inserto al n. 13 di «Cinema d'oggi», 28 agosto 1985), Roma, Anica, 1985, in 4°, pp. 78, ill.
(006) *Film discussi insieme 1983* - volume XXIII, Milano, Centro Culturale S. Fedele, 1983, in 8°, pp. 286, ill.
(005) Gori, Gianfranco: *Alessandro Blasetti*, Firenze, La Nuova Italia ("Castoro Cinema", 108), 1983, in 16°, pp. 125.
(005) Hirsch, Foster: *Laurence Olivier on Screen*, New York, Da Capo Press (a Da Capo Paperbook), 1984 in 8°, pp. 190, ill.
(005) Horton, Andrew: *The Films of George Roy Hill*, New York, Columbia University Press, 1984, in 8°, pp. XIX+203, ill.
(006) Humouda, Angelo R. (e Renato Venturelli): *Griffith e gli indiani - Rassegna cinematografica "Gli indiani nel cinema muto"*, Genova, Cineteca D.W. Griffith/ Comune di Genova ("I quaderni della Cineteca", 2), 1983, in 4°, pp. 114.
(003) *Indian Cinema 1965*, - Delhi, Ministry of Information and Broadcasting, 1965, in 8°, pp. 116, ill.
(003) *Indian Cinema '78/'79*, New Delhi, Ministry of Information and Broadcasting, s.d., in 8°, pp. 167, ill.
(005) Kolker, Robert Phillip: *Bernardo Bertolucci*, London, British Film Institute, 1985, in 8°, pp. X+258.
(003) Liehm, Mira: *Passion and Defiance, Film in Italy, from 1942 to the Present*, Berkeley, University of California, 1984, in 8° pp. IX+396, ill.

(003) Lodge, Jack: *Hollywood 1930s*, London, Multimedia Publications, 1985, in 4°, pp. 120, ill.
(002) Lo Duca: *Storia del cinema*, Milano, Garzanti, ("saper tutto", 23), 1954, in 16°, pp. 123, ill.
(005) Micciché, Lino: *L'incubo americano. Il cinema di Robert Altman*, Venezia, Marsilio ("Cinema"), 1984, in 8°, pp. 157.
(006) Milani, Raffaele (a cura di): *Tendenze dell'avanguardia cinematografica*, Cesena, Centro Cinema Città di Cesena, 1981, in 8°, pp. 39, ill.
(002) Neale, Steve: *Cinema and Technology. Image, Sound, Colour*, London, MacMillan Education Ltd (BFI Cinema Series), 1985, in 8°, pp. XI+171, ill.
(005) Phillips, Gene D.: *George Cukor*, Boston, Twayne Publishers (Twayne's Filmmakers Series), 1982, in 8°, pp. 211, ill.
(003) Ray, Robert B.: *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*, Princeton, Princeton University Press (LPE), 1985, in 8°, pp. 411, ill.
(007) Raya, Gino: *Verga e il cinema*, Roma, Herder Editore ("quaderni dei nuovi Annali", 1, della Facoltà di magistero dell'Università di Messina), 1984, in 8°, pp. 189.
(005) Richie, Donald: *The Films of Akira Kurosawa* (with additional material by Joan Mellen), Berkeley, University of California Press, 1984, in 8°, pp. 255, ill.
(005) Sesti, Mario: *Fisica delle passioni. Introduzione al cinema di Fassbinder*, Roma, Scuola di Tecniche dello Spettacolo, 1984, in 8°, pp. 86, ill.
(003) Soare, Demetrio: *Il cinema thrilling*, Roma, Fannucci Editore ("Futuro Saggi", VII), 1982, in 8°, pp. 222, ill.
(003) Spagnoletti, Giovanni (a cura di): *Junger Deutscher Film 1960-1970. Il nuovo cinema tedesco negli anni sessanta*, Milano, Ubulibri, 1985, in 8°, pp. 309, ill.
(003) Taylor, John Russel: *Hollywood 1940s*, London, Multimedia Publications, 1985, in 4°, pp. 120, ill.
(001) Tosi, Virgilio: *Il cinema prima di Lumière*, Torino, Eri (Rai Tv/Dipartimento Scuola Educazione - Studio 18), 1984, in 8°, pp. 332, ill.
(005) Trasatti, Sergio: *Renato Castellani*, Firenze, La Nuova Italia ("Castoro Cinema", 109), 1984, in 16°, pp. 120.
(005) Truffaut, François: *Il cinema secondo Hitchcock*, Parma, Pratiche Editrice ("Le forme del discorso", 6), 1984, in 16°, pp. 315, ill.
(003) Tuska, Jon: *The American West in Film. Critical Approaches to the Western*, Westport, Greenwood Press ("Contributions to the Study of Popular Culture", 11), 1985, in 8°, pp. XIX+304, ill.
(003) Tuska, Jon: *Dark Cinema. American Film Noir in Cultural Perspective*, Westport/London, Greenwood Press ("Contributions to the Study of Popular Culture", 9), 1984, in 8°, pp. XXIV+307, ill.
(005) Vaccino, Roberto: *Donald Siegel*, Firenze, La Nuova Italia ("Castoro Cinema", 111), 1984, in 16°, pp. 115.
(005) Ventureli, Renato (a cura di): *Il cinema di Paul Vecchiali*, s.l., Dimes Genovese Editore ("I quaderni del Cineclub Lumière" 4), 1981, in 8°, pp. 144, ill.

01 Teoria, linguaggio, tecniche

(010) Opere generali, collettive, antologiche.
(011) Teoriche generali; storia delle teorie; semiologia.
(012) Il film e i problemi della cultura; cinema e filologia; filmologia.
(013) Rapporti con le altre forme di comunicazione e di espressione.
(014) La regia e gli elementi del linguaggio.
(015) Recitazione cinematografica; l'attore e il film.
(016) Colore e sonoro.
(017) Iniziazione al linguaggio e alle tecniche; manuali pratici.
(018) Divulgazione; generalità; mestieri nel cinema.

(019) Interviste, confessioni, documenti sulla pratica della professione.

(018) Carpi, Piero: *Il cinema che non è mai nato. Analisi teoria e pratica per la nascita del vero cinema*, Parma, Umberto Nicoli, s.d., in 16°, pp. 35.
(011) Cavalieri, Alfredo (e Andrea Landuzzi): *Laboratorio dell'immagine*, Cesena, Centro Cinema Città di Cesena, 1981, in 8°, pp. 83.
(018) De Vincenti, Giorgio: *Andare al cinema*, Roma, Editori Riuniti ("Libri di base", 88), 1985, in 16°, pp. 184, ill.
(015) Dmytryk, Edward (and Jean Porter Dmytryk): *On Screen Acting. An Introduction to the Art of Acting for the Screen*, Boston/London, Focal Press, 1984, in 8°, pp. V+130, ill.
(014) Ejzenštejn, Sergej N.: *Teoria generale del montaggio* (a cura di Pietro Montani), Venezia, Marsilio Editori ("Cinema"), 1985, in 8°, pp. XXV+435, ill.
(013) Groppali Enrico: *Cinema e Teatro: tra le quinte dello schermo. Contributi alla lettura del rapporto tra linguaggi complementari*, Firenze, la casa Usher ("saggi", 15), 1984, in 8°, pp. 131.
(015) Quaresima, Leonardo (a cura di): *Bravo! Tra palcoscenico e set: il mestiere dell'attore nella Germania del Novecento*, Firenze, la casa Usher (I "quadri" Usher), 1985, in 8°, pp. 170, ill.
(014) Reisz, Karel (e Gavin Millar): *La tecnica del montaggio cinematografico*, Milano, Sugarco ("Data 2000", 8), 1983, in 8°, pp. 399, ill.
(011) Roth, Lane: *Film Semiotics, Metz, and Leone's Trilogy*, New York & London, Garland Publishing (A Garland Series "Dissertations on Film"), 1983, in 8°, pp. XV+227.
(015) Tarberlani, Carlo: *L'interpretazione nel teatro e nel cinema*, Roma, Atena, 1941, in 8°, pp. XVI+268.
(011) Tinazzi, Giorgio: *La copia originale. Cinema, critica, tecnica*, Venezia, Marsilio ("Saggi cinema", 16), 1983, in 8°, pp. 126, ill.
(018) Verdone, Mario: *Come si realizza un film*, Brescia, La Scuola Editrice ("Quaderni di cinematografia"), 1960, in 8° pp. 103, ill.
(010) Verità, Toni (a cura di): *Il cinema elettronico. Filosofia e tecnologia dei nuovi mezzi video*, Firenze, Liberoscambio, 1982, in 8°, pp. 122, ill.
(016) Weis, Elisabeth (e John Belton; edited by): *Film Sound. Theory and Practice*, New York, Columbia University Press, 1985, in 8°, pp. XII+464.

02 SOGGETTI E SCENEGGIATURE

(020) Opere generali, collettive, antologiche.
(021) Soggetti, trattamenti; sceneggiature originali.
(022) Soggetti e sceneggiature desunti; descrizioni analitiche di film.
(023) Racconti e romanzi tratti da film.
(024) Film raccontati per immagini.
(025) Commentari, testi per documentari, didascalie, liste di dialoghi.
(026) Soggetti e sceneggiature non realizzati.
(027) Originali televisivi.
(028) Romanzi e copioni sceneggiati per la tv.
(029) Diari di lavorazione; materiali di documentazione e di preparazione.

(026) AA.VV.: *Sei soggetti per il cinema*. Storie inedite di Age & Scarpelli, Sergio Amidei, Nicola Badalucco, Leo Benvenuti e Piero De Bernardi, Suso Cecchi d'Amico, Ennio Flaiano, Ugo Pirro, Ettore Scola, Bernardino Zapponi, Mantova, Provincia di Mantova / Casa del Mantegna ("Cinema", 1), 1984, in 8°, pp. 255.
(022) Allen, Woody (e Marshall Brickman): *Io e Annie*, Milano, Feltrinelli ("Universale Economica", 989), 1984, in 16°, pp. 115, ill.

(021) Aprà, Adriano (e Riccardo Redi; a cura di): *Sole - Soggetto, sceneggiatura, note per la realizzazione* di A. Boero, A. Blasetti, A. Vergano, Roma, Di Giacomo Editore, ("CNC - Collana di testi e studi sul cinema", 4), 1985, in 8°, pp. 141, ill.

(021) Cocteau, Jean: *Two Screenplays. The Blood of a Poet. The Testament of Orheus*, London, Calder & Boyars, ("French Surrealist Series") 1970, in 8°, pp. 148, ill.

(029) Finch, Christopher: *The Making of the Dark Crystal. Creating a Unique Film*, New York, Holt, Rinehart and Winton ("an Owl Book"), 1983, in 4°, pp. 96, ill.

(021) Isaksson, Ulla: *The Virgin Spring*, New York, Ballantine Books, 1960, in 16° pp. XIV+114, ill.

(026) Maccari, Ruggero (e Antonio Pietrangeli, Ettore Scola): *La Picaresca* - romanzo sceneggiatura inediti - con la filmografia di Ettore Scola, Mantova, Provincia di Mantova/Casa del Mantegna ("Cinema", 2), 1984, in 8°, pp. 229.

(020) Quaresima, Leonardo (a cura di): *Sogno viennese - Il cinema secondo Hofmannsthal, Kraus, Musil, Roth, Schnitzler*, Firenze, la casa Usher (I "quadri" Usher), 1984, in 8°, pp. 131, ill.

(021) (Rosi) *Un film di Francesco Rosi: "Carmen" di Bizet*, Roma, Gaumont, s.d., in 8°, pp. non num., ill.

(022) Wenders, Wim (e Sam Shepard): *Paris, Texas*, Berlin/Nördlinger; Road Movies & Greno, 1984, in 8°, pp. 511, ill.

03 ANIMAZIONE, DOCUMENTARIO, CINEAMATORISMO

(030) Opere generali, collettive, antologiche.
(031) Cinema non professionale e cineamatoriale; formati ridotti; manuali per dilettanti.
(032) Cinema di animazione: linguaggio, tecniche, storia, personalità.
(033) Cinema documentario: linguaggio, tecnica, storia, personalità.
(034) Cinema di inchiesta e documentazione sociale ed etnografica; cinema-verità.
(035) Cinema industriale e di documentazione sul lavoro.
(036) Cinema specializzato e scientifico.
(037) Cinema pubblicitario.
(038) Cinegiornali, reportage, film di montaggio.
(039) Documentazione iconografica.

(031) Bernagozzi, Giampaolo: *L'altro occhio - Montecatini Cinema 1970-1980*, Bologna, Patron Editore ("Quaderni di documentazione cinematografica", 2), 1981, in 8°, pp. VII+281, ill.

(031) Bernagozzi, Giampaolo (a cura di): *Il cinema allo specchio. Appunti per una storia del documentario*, Bologna, Patron Editore ("Quaderni di documentazione cinematografica", 5), 1985, in 8°, pp. 344.

(031) Bernagozzi, Giampaolo: *L'immagine capovolta. Dalla Resistenza alla Neoresistenza*, Bologna, Patron Editore, ("Quaderni di documentazione cinematografica", 1), 1979, in 8°, pp. 89, ill.

(034) Humouda, Angelo R. (e Renato Venturelli): *Documentari e documenti. Rassegna cinematografica "Gli indiani nel cinema muto"*, Genova, Cineteca D.W. Griffith/Comune di Genova ("I quaderni della Cineteca") 1), 1983, in 4°, pp. 43.

(032) Lombardo, Daniele: *Guida al cinema di animazione*, Roma, Editori Riuniti ("Libri di base", 61), 1983, in 8°, pp. 152, ill.

05 LEGISLAZIONE, DIRITTO, INDUSTRIA E COMMERCIO DEL FILM

(050) Opere generali, collettive, antologiche.
(051) Testi legislativi e amministrativi, regolamenti, codici.
(052) Commenti, prontuari, giurisprudenza; discorsi e atti parlamentari.
(053) Diritto cinematografico; diritto d'autore e dello spettacolo.

(054) L'organizzazione e l'amministrazione della produzione.
(055) L'industria e le sue strutture nei vari paesi.
(056) Storia economica del cinema; storia delle compagnie.
(057) Politica ed economia cinematografiche; fiscalità; analisi di mercato.
(058) Distribuzione, esercizio, pubblicità.
(059) Enti e organismi cinematografici; documenti, relazioni, bilanci; Stato e cinema.

(051) Agis (a cura dell'): *Legislazione dello spettacolo*, Roma, Agis, 1983, in 8°, pp. non num.
(057) Bizzarri, Libero: *Crisi, mercato e pubblico*, s.l., s.e. (estratto da «Filmtecnica», 56, dicembre 1976), s.d., in 16° pp. 8.
(051) Fragola, Augusto: *La legislazione italiana sulla cinematografia. Aggiornamento al 1° gennaio 1982*, Milano, Alberto Carisch Editore ("Leggi, trattati e convenzioni internazionali sulla proprietà intellettuale", 2), 1982, in 8°, pp. 376.
(056) Gomery, Douglas: *The Hollywood Studio System*, London, MacMillan Publishers ("BFI Film Series") 1986, in 8°, pp. XII+213, ill.
(057) Handel, Leo A.: *Hollywood Looks at its Audience A Report of Film Audience Research*, Urbana, University of Illinois Press, 1950, in 8°, pp. XVII+240.
(059) *Istituto Luce S.p.A./Italnoleggio cinematografico*, s.l. (ma Roma), s.e., s.d. (ma 1985), in 8°, pp. non num., ill.
(057) Jacchia, Paolo: *Cinema Sovietico*, Firenze, Macchia ("Mondo Nuovo", 6), 1950, in 16°, pp. VII+109.
(059) *Origine, organizzazione e attività dell'Istituto Nazionale "Luce"*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1934, in 8°, pp. XII+62, ill.
(057) Perrella, Giuseppe: *L'economia e il semiotico del cinema italiano*, Roma, Theorema Edizioni, 1981, in 8°, pp. XVII+269.

06 Problemi psicologici, sociali, morali, religiosi, politici, didattici

(060) Opere generali, collettive, antologiche.
(061) Cinema e religione; Chiesa e cinema.
(062) Censura, autocensura; problemi morali; sessuologia.
(063) Psicologia, psichiatria, psicanalisi.
(064) Cinema e pubblico; cinema e società; comunicazioni di massa; storie sociologiche.
(065) Cinema e educazione, cinema educativo; audiovisivi.
(065) Cinema per la scuola e cinema della scuola; cinema didattico.
(067) Cinema e politica, cinema ideologico e politico.
(068) Cinema e paesi in via di sviluppo.
(069) Inchieste, sondaggi.

(067) Bertelli, Pino: *La dettatura dello schermo. Telefoni bianchi e camicie nere*, Catania, Edizioni Anarchismo ("Universale Libertaria", 16), 1984, in 8°, pp. 84.
(069) Buonanno, Milly: *Cultura di massa e identità femminile. L'immagine della donna in televisione*, Torino, Eri ("Le comunicazioni di massa", 20), 1983, in 8°, pp. 206.
(069) Rai: *L'immagine inattesa. Cultura di massa e identità femminile* di Milly Buonanno, Torino, Eri (Vpt 1981, 42), 1982, in 8°, pp. 140.

07 Istituzioni, mostre, convegni cinematografici

(070) Opere generali, collettive, antologiche.
(071) Festival, rassegne, manifestazioni periodiche a carattere internazionale.
(072) Festival, rassegne, manifestazioni isolate.

(073) Manifestazioni nazionali e locali; programmi, dépliants.
(074) Cineclub, cinema d'essai, associazioni di cultura.
(075) Convegni, tavole rotonde, congressi.
(076) Scuole e istituti nazionali di cinema.
(077) Cineteche, biblioteche, fototeche, archivi.
(078) Organismi e istituzioni internazionali.
(079) Premi cinematografici; referendum.

(075) (Ancona) Aprà, Adriano (a cura di): *Hollywood. Lo studio system* - Venezia, Marsilio Editori ("Nuovocinema/Pesaro", 13), 1982, in 8°, pp. 302, ill.
(075) (Ancona) Ricci, Steven (e Vito Zagarrio; a cura di): *Hollywood in Progress. Lungo gli anni sessanta*. Quaderno informativo - Roma, Mostra Intern. del Nuovo Cinema, 1984, in 8°, pp. 119.
(075) (Ancona) Zagarrio, Vito (a cura di): *Hollywood in Progress. Itinerari cinema televisione*. Venezia, Marsilio Editori ("Nuovocinema/Pesaro" 19), 1984, in 8°, pp. 272.
(075) (Ancona) Zagarrio, Vito (e Steven J. Ricci; a cura di): *Hollywood verso la televisione* - Venezia, Marsilio Editori ("Nuovocinema/Pesaro" 16), 1983 in 8°, pp. 244, ill.
(075) Lang, M. Serge (a cura di): *Cinéma d'aujourd'hui. Congrès International du Cinéma à Bâle* - Geneve/Paris, Editions des Trois Collines ("Cahiers de Traits" 10), 1945, in 16°, pp. 255, ill.
(071) (Venezia) Marino, Camillo: *La Mostra veneziana tra arte e finzione* - Estratto dalla rivista «Riscontri» anno II, n. 3 (luglio-settembre 1980) - s.l. Sabatia Editrice, s.d., in 8°, pp. da 109 a 116.
(071) (Venezia) *24ª Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. Catalogo* - Venezia, La Biennale, 1963, in 8°, pp. 205.
(071) (Venezia) *25ª Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia - Catalogo* (a cura di Camillo Bassotto), Venezia, La Biennale, 1964, in 8°, pp. 162, ill.
(071) (Venezia) *26ª Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia - Catalogo* (a cura di Camillo Bassotto), Venezia, La Biennale, 1965, in 8°, pp. 267, ill.
(071) (Venezia) *27ª Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia - Catalogo* (a cura di Camillo Bassotto), Venezia, La Biennale, s.d. (ma 1966), in 8°, pp. 265, ill.
(071) (Venezia) *27ª Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. Retrospettiva: America allo specchio* (ordinatore Francesco Savio), Venezia, La Biennale, 1966, in 8°, pp. 34, ill.
(071) (Venezia) *28ª Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia - Catalogo* (a cura di Camillo Bassotto), Venezia, La Biennale, 1967, in 8°, pp. 291, ill.
(071) (Venezia) *29ª Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia - Catalogo e programma* (a cura di Camillo Bassotto), Venezia, La Biennale, 1968, in 8°, pp. 294+20, ill.
(071) (Venezia) *31ª Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia - Catalogo* (a cura di Camillo Bassotto), Venezia, La Biennale, 1970, in 8°, pp. non num., ill.
(071) (Venezia) *32ª Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia - Catalogo* (a cura di Camillo Bassotto), Venezia, La Biennale, 1971, in 8°, pp. XIII+361, ill.

08 Biografie, divismo, documentazione, generalità

(080) Opere generali, collettive, antologiche.
(081) Biografie (non critiche); profili aneddotici di personalità.
(082) Autobiografie, confessioni, memorie, carteggi, epistolari, interviste.
(083) Hollywood.

(084) Storia di aspetti curiosi e marginali; aneddotica, varietà.
(085) Divismo.
(086) Erotismo, pornografia.
(087) Iconografia.
(088) Documentazione.
(089) Divulgazione tecnica, storica, estetica; manualetti.

(089) Anger, Kenneth: *Hollywood Babylon II*, New York, E.P. Dutton, inc., 1984, in 8°, pp. XX+331, ill.
(080) Buñuel, Luis: *Scritti letterari e cinematografici* (a cura di Agustín Sánchez Vidal), Venezia, Marsilio Editori, 1984, in 8°, pp. 270.
(082) Collins, Joan: *Passato imperfetto* (Autobiografia), Milano, Sonzogno, 1984, in 8°, pp. 333, ill.
(084) Dietrich, Marlene: *Il diavolo è donna. Dizionario di buone maniere e di cattivi pensieri* (a cura di Fernaldo Di Giammatteo), Roma, Oberon, 1984, in 8°, pp. 203.
(081) Gehring, Wes D.: *W.C. Fields, a Bio-Bibliography*, Westport/London, Greenwood Press ("Popular Culture Bio-Bibliographies"), 1984, in 8°, pp. XV+235, ill.
(081) Harvey, Stephen: *Joan Crawford* (a cura di Ted Sennett), Milano, Milano Libri ("Storia illustrata del cinema"), 1984, in 16°, pp. 157, ill.
(081) Hill, James: *Rita Hayworth, La vita quotidiana di una diva di Hollywood*, Milano, Rusconi, 1984, in 8°, pp. 277, ill.
(081) McBride, Joseph: *Kirk Douglas* (a cura di Ted Sennett), Milano, Milano Libri ("Storia illustrata del cinema"), 1985, in 16°, pp. 160, ill.
(087) Mollica, Vincenzo (a cura di): *Louise Brooks. Una fiaba notturna. Une fable nocturne. Eine Legende der Nacht*, Montepulciano, Editori del Grifo ("Scenari - Album"), 1984, in 8°, pp. 48, ill.
(087) Renzi, Renzo (a cura di): *Stelle di carta*, Fotografie di Chiara Samugheo, Roma, Oberon, 1984, in 8°, pp. 129, ill.
(081) Valenti, Peter: *Errol Flynn, a Bio-Bibliography*, Westport/London, Greenwood Press ("Popular Culture Bio-Bibliographies") 1984, in 8°, pp. XII+231, ill.
(081) Vermilye, Jerry: *Bette Davis* (a cura di Ted Sennett) Milano, Milano Libri ("Storia illustrata del cinema"), 1984, in 16°, pp. 152, ill.
(081) Woodward, Bob: *Chi tocca muore*, Milano, Frassinelli, 1985, in 8°, pp. 457.

09 ENCICLOPEDIE, FILMOGRAFIE, BIBLIOGRAFIE

(090) Opere generali, collettive, antologiche.
(091) Enciclopedie, Lexicon.
(092) Dizionari biografici, filmografici, critici.
(093) Annuari e almanacchi; indirizzari, vademecum.
(094) Filmografie, repertori, cataloghi, trame di film; valutazioni tumorali.
(095) Cronologie, tavole sinottiche; filmografie di periodi, paesi, annate.
(096) Filmografie e cataloghi di generi specializzati.
(097) Dizionari lessicali; glossari.
(098) Bibliografie; repertori, indici e cataloghi di pubblicazioni.
(099) Manuali di bibliografia; classificazione bibliografica e filmografica.

(095) *Australian Films 1978*, Canberra, National Library of Australia, s.d. (ma 1978), in 8°, pp. 226.
(095) *Australian Films 1979*, Canberra, National Library of Australia, s.d. (ma 1979), in 8°, pp. 191.
(098) (La Biennale di Venezia): *3ª Mostra internazionale del libro e del periodico cinematografico*, Venezia, Mostra del Cinema, s.d. (ma 1957), in 8°, pp. 85.

(098) (La Biennale di Venezia): *4ª Mostra internazionale del libro e del periodico cinematografico*, Venezia, Mostra del Cinema/C.S.C., 1958, in 16°, pp. 213.
(098) (La Biennale di Venezia): *6ª Mostra internazionale del libro e del periodico cinematografico* (a cura di Camillo Bassotto), vol. I, Venezia, Mostra del Cinema, 1960, in 16°, pp. 431.
(098) (La Biennale di Venezia): *6ª Mostra internazionale del libro e del periodico cinematografico. "Mostra delle opere nuove"* (a cura di Camillo Bassotto), vol. II, Venezia, Mostra del Cinema, 1961, in 8°, pp. 135.
(098) (La Biennale di Venezia): *7ª Mostra internazionale del libro e del periodico cinematografico* (a cura di Camillo Bassotto), Venezia, Mostra del Cinema, 1962, in 16°, pp. 151.
(098) (La Biennale di Venezia): *8° Mostra internazionale del libro e del periodico cinematografico*, Venezia, Mostra del Cinema, 1963, in 16°, pp. 177.
(098) (La Biennale di Venezia): *10ª Mostra internazionale del libro e del periodico cinematografico*, Venezia, Mostra del Cinema, 1965, in 16°, pp. 269.
(098) (La Biennale di Venezia): *11ª Mostra internazionale del libro e del periodico cinematografico e televisivo*, Venezia, Mostra del Cinema, 1966, in 16°, pp. 257.
(098) (La Biennale di Venezia): *12ª Mostra internazionale del libro e del periodico cinematografico e televisivo*, Venezia, Mostra del Cinema, 1967, in 16°, pp. 251.
(098) (La Biennale di Venezia): *13ª Mostra internazionale del libro e del periodico cine fotografico e televisivo*, Venezia, Mostra del Cinema, 1968, in 16°, pp. 307.
(098) (La Biennale di Venezia): *14ª Mostra internazionale del libro e del periodico cinematografico televisivo e fotografico* (a cura di Camillo Bassotto), Venezia, Mostra del Cinema, 1969, in 16°, pp. XVIII+337.
(098) (La Biennale di Venezia): *15ª Mostra internazionale del periodico cinematografico televisivo e fotografico* (a cura di Camillo Bassotto), Venezia, Mostra del Cinema, 1970, in 8°, pp. 359.
(098) (La Biennale di Venezia): *17ª Mostra internazionale del libro e del periodico cinematografico, televisivo, fotografico e di consumo pubblicitario dell'immagine* (a cura di Camillo Bassotto e Donato Mendolia), Venezia, Mostra del Cinema, 1972, in 8°, pp. 533.
(095) *Deutsche Filme 1977*, Wiesbaden, Deutsches Institut für Filmkunde, 1978, in 8°, pp. 98.
(095) *Deutsche Filme 1978*, Wiesbaden, Deutsches Institut für Filmkunde, 1980, in 8°, pp. 345.
(096) *Filmi Multiplikativ Shqiptar 1975-1979. The Albanian Cartoon Film 1975-1979. Dessin animé Albanais 1975-1979*, Tiranë, 8 Nëntori, 1981, in 16°, pp. 32, ill.
(095) *Film in India 1957. State Awards for Films*, New Delhi, Ministry of Information and Broadcasting 1958, in 8°, pp. non num.
(095) *Film in India 1964*, New Delhi, Ministry of Information and Broadcasting, 1965, in 8°, pp. 32.
(095) *Filmi Shqiptar. Le film Albanais. The Albanian Film 1978*, Tiranë, 8 Nëntori, 1979, in 8°, pp. 32, ill.
(095) *Filmi Shqiptar. Le film Albanais. The Albanian Film 1979*, Tiranë, 8 Nëntori, 1981, in 8°, pp. 40, ill.
(090) *Filmo-bibliografischer Jahresbericht 1979*, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1982, in 8°, pp. 500.
(095) *Finnish Films Finlandais 85*, Helsinki, Finnish Film Foundation, 1985, in 8°, pp. 48, ill.
(093) Gertner, Richard (a cura di): *International Motion Picture Almanac 1985*, New York, Quigley Publishing Company, 1985, in 8°, pp. 667.
(095) *Indian Films 1962*, Calcutta, Ministry of Information a Broadcasting, 1964, in 8°, pp. 88, ill.
(098) *International Index to Film Periodicals 1983*, London, Fiaf, 1984, in 8°, pp. XVIII+316.

European Foundation of Pictures and Sound Crafts è la nuova scuola di cinema aperta a Parigi, con lo scopo di sostenere l'industria cinematografica francese contro l'incalzare della concorrenza straniera. Istituita dallo stato come un'associazione privata senza fini di lucro, sostituisce l'Institut des hautes études cinématographiques (Idhec). La frequentano 46 studenti, di cui 3 stranieri. I corsi durano 32 mesi.

I seminari di Cinema democratico che si sono svolti alla libreria dello spettacolo "Il Leuto", a Roma, nel mese di novembre, avevano i seguenti temi: prospettive di sviluppo delle tecnologie, esigenze del mercato, situazione produttiva in Europa; necessità di nuove leggi e di investimenti nel settore per impedire la colonizzazione e perché la cultura audiovisiva italiana resti nel mercato; prospettive di sviluppo dell'audiovisivo in relazione all'occupazione giovanile.

Un incontro con il regista Hans Jürgen Syberberg e con l'attrice Edith Clever, promosso dal Goethe-Institut, ha avuto luogo a Roma il 13 e 14 novembre 1986, in occasione della proiezione di *Die Nacht* (La notte). Moderatore, Giovanni Spagnoletti.

Il cinema dei giovani autori: articolo 28 oggi e domani è il tema della tavola rotonda organizzata a Roma il 24 novembre 1986 dall'Ente dello spettacolo e dai Cinecircoli giovanili socioculturali.

Giovane cinema italiano: se ci sei batti un colpo, la rassegna di giovani autori italiani alla loro opera prima o seconda, ha presentato a Roma dal 24 al 28 novembre 1986 una decina di film in gran parte inediti per i circuiti normali, e una tavola rotonda.

Cinema: dietro e dentro l'immagine elettronica, il convegno promosso a Roma (24-29 novembre 1986) dall'Università degli studi "La Sapienza", ha offerto relazioni e interventi sui seguenti temi: la ricerca elettronica negli audiovisivi: riflessi in campo estetico; l'uso delle tecnologie avanzate nella produzione audiovisiva; ipotesi sugli effetti psicologici e sociologici dello spettacolo elettronico; ricerca spettacolo professionalità.

Cinesica e cultura, il convegno internazionale promosso a Roma (1-3 dicembre 1986) dall'Associazione italiana di cinematografia scientifica, ha offerto relazioni e discussioni sull'uso scientifico del cinema nello studio del linguaggio del corpo.

Cinema senza frontiere, per una cultura della mondialità, la rassegna che valorizza le forme di 'cinema di conoscenza' rivolte ad analizzare le configurazioni sociali, i sistemi di valori e i modelli di vita dei popoli, ha presentato a Roma dal 9 all'11 dicembre 1986 una selezione di film scelti tra il materiale delle ultime due edizioni del Festival dei popoli, e una tavola rotonda.

Nell'ambito della Mostra internazionale del cinema libero (Bologna, 10-14 dicembre 1986) si sono svolti il convegno di studio "Esperienze e prospettive della conservazione del patrimonio cinematografico", con proiezione di film del passato restaurati e conservati dalle maggiori cineteche europee; e il convegno-dibattito "Cinema al futuro, giovani autori indipendenti italiani", con una rassegna di film della produzione giovanile indipendente degli ultimi anni. Ha collaborato, fra gli altri, la Cineteca nazionale.

Il 7° Florence Film Festival ha presentato prima a Firenze (11-14 dicembre 1986) e poi a Bari (17-20 dicembre) tredici film americani, tutti inediti

Tesi di laurea in materie cinematografiche discusse nelle università italiane

Pio Pediconi: *Malaparte e il cinema*. Relatore: A. Costa. Correlatore: C. Meldolesi. Università di Bologna, facoltà di lettere e filosofia, Dams. 1986.

Guido Cerasuolo: *Mario Soldati e il calligrafismo*. Relatore: A. Costa. Correlatore: L. Quaresima. Università di Bologna, facoltà di lettere e filosofia, Dams. 1986.

Paolo Mancinelli: *Uso e funzioni della citazione cinematografica in una trasmissione televisiva di argomento storico: "Trent'anni della nostra vita"*. Relatore: A. Costa. Correlatore: L. Quaresima. Università di Bologna, facoltà di lettere e filosofia, Dams. 1986.

Gianfranco Casadio: *I cineoperatori inglesi della seconda guerra mondiale. La campagna d'Italia: Emilia-Romagna (novembre 1944 - maggio 1945)*. Relatore G. Bernagozzi. Correlatori: C. Meldolesi e L. Casali. Università di Bologna, facoltà di lettere e filosofia, Dams. 1986.

per l'Italia, e quattro film tedeschi, fra cui *Vermischte Nachrichten* di A. Kluge.

Una rassegna di video arte si è tenuta a Roma il 12 e 13 dicembre 1986 presso l'Istituto giapponese di cultura, con la presentazione di opere di dieci autori giapponesi che hanno preso parte al Festival dell'arte elettronica di Camerino (29 ottobre - 2 novembre 1986) e rappresentavano la prima selezione europea del Festival di alta tecnologia di Tokyo.

La situazione del cinema italiano (produzione pubblica e privata, compiti delle categorie, rimedi) è l'argomento di un seminario di studio organizzato il 15 dicembre 1986 a Roma dalla Fils-Cisl.

Artisti cinematografici e audiovisivi in Italia e in Francia, l'incontro-dibattito organizzato a Roma il 16 dicembre 1986 dall'Istituto giuridico dello spettacolo, ha concluso il convegno di analisi comparata tra la legislazione francese e quella italiana sul diritto d'autore. I due precedenti incontri si erano svolti il 3 aprile, sui principi generali, e il 27 maggio, su "Videogrammi in Francia e videocassette in Italia".

A Cinema e televisione nell'Europa degli anni '90, il convegno organizzato a Roma il 16 dicembre 1986 dalla commissione spettacolo del Psdi, sono stati dibattuti i seguenti temi: cinema e televisione per la cultura europea (G. Orsello); audiovisivi italiani sui mercati esteri (G. Zagni); dal cinema alla televisione: un viaggio di andate e ritorno (M. Fichera); strategia europea dei gruppi privati (R. Pacini); politica di collaborazione fra i mass-media (F. Bruno); condizionamenti politici e burocratici, pirateria, incentivazioni (C. Cianfarani).

Il cinema nella Repubblica di Salò, rassegna promossa a Roma (16-19 dicembre 1986) dall'Associazione nazionale circoli del cinema italiani, comprendeva relazioni sul trasferimento della cinematografia da Roma a Venezia e sui 29 film prodotti negli anni 1944-45 nella Repubblica sociale italiana, e proiezioni.

La conferenza sul cinema italiano, organizzata a Roma (19-20 dicembre 1986) dalla Federazione italiana dei circoli del cinema, ha discusso i seguenti temi: mano pubblica nella promozione culturale; la questione del film non commerciale; quali prospettive per una nuova legislazione. La federazione ha anche lanciato un appello agli intellettuali, alle forze culturali e ai lavoratori del settore audiovisivo, affinché si dia vita a una campagna d'opinione sul tema vero che è in gioco: la libertà e la democrazia in Italia e in Europa.

A Ermanno Olmi Assisi ha dedicato la 5ª Rassegna cinematografica (19-23 dicembre 1986), proponendo una selezione della produzione cinematografica del regista bergamasco e una tavola rotonda sulla sua opera.

Alla scuola internazionale di cinema e televisione aperta a L'Avana e diretta da Fernando Birri si sono iscritti 82 allievi provenienti dall'America Latina, dall'Africa e dall'Asia. Terranno corsi, tra gli altri, Gillo Pontecorvo, Francesco Rosi, Francis Ford Coppola e Fernando Solanas. Alla cerimonia inaugurale del 5 gennaio il prof. Mario Verdone, consigliere d'amministrazione del Centro sperimentale di cinematografia, ha portato il saluto della scuola nazionale di cinema italiana e offerto una medaglia ricordo.

Ritmi di luce, il work-shop del direttore della fotografia John Bailey organizzato a L'Aquila (19-24 gennaio) dalla cooperativa Lanterna Magica, aveva per tema la luce in rapporto alla musica, dal cinema ai videoclip, e comprendeva letture critiche di film ed esercitazioni su un set appositamente ricostruito. C'è stato anche un intervento della montatrice Carol Littleton.

Il comitato per il "1988, anno europeo del cinema e della televisione" nella Cee, insediato a Roma il 30 gennaio e presieduto da Simone Veil, ha lo scopo di rilanciare ed espandere il cinema e la televisione in Europa.

La 4ª Rassegna cinema delle donne, organizzata a Torino (3 febbraio - 8 marzo) dal Gruppo comunicazione visiva in collaborazione con gli assessorati per la cultura e la gioventù, ha presentato dieci film, di cui molti in anteprima nazionale, uniti dal tema "humour".

Nordest Film-Maker è il nuovo nome di "Veneto Film-Maker". La rassegna di cinema indipendente regionale promossa nell'86 dal Comune di Venezia diventa interregionale abbracciando Veneto, Trentino-Alto Adige e Friuli-Venezia Giulia, e da marzo a maggio presenta opere audiovisive di diverso supporto, formato, metraggio e genere, anche in lingua non italiana, purché prodotte nelle tre regioni.

Round '87, rassegna non competitiva di film in super8, 16 mm e video non professionali riservata agli autori emiliano-romagnoli, si svolgerà a Rimini nel mese di maggio. Per informazioni: Enars, via Circonvallazione Occidentale 58, 47037 Rimini, tel. 0541/773193.

Francobolli per il cinema italiano saranno emessi dal Ministero delle poste per rendere omaggio al mondo del cinema. Sono previsti ritratti di Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Totò, Eduardo De Filippo, Francesca Bertini, Luchino Visconti, Anna Magnani.

Una cittadella del cinema sorgerà a Giffoni Vallepiana (SA). Il progetto, che rispecchia la struttura di Cannes, prevede su un'area di 50 mila metri quadri sale per rappresentazioni cinematografiche, televisive e teatrali, e una cineteca. Protocolli d'intesa saranno firmati con università italiane per rapporti più stretti sul piano della diffusione e della cultura cinematografica per ragazzi.

LE PUBBLICAZIONI DEL C.S.C.

SUMMARY

Spain: ten years of freedom from censorship

Since General Franco's death in 1979, a complex process leading to political freedom has emerged in Spain. This has meant that film censorship is slowly and uneasily being abolished. Freedom of expression is stated in article 20 of the 1978 Democratic Constitution. Films on sex, religion and militarism have met with administrative hitches, cuts and even confiscation. Production subsidies are another coercive means of the State. The difficult process of retrieving historical memory begins first with the authorization to show foreing films which were prohibited during Franco's regime, and then the production of films inspired by the Civil War and its immediate consequences. The insurrection which preceded the advent of democracy has been the material for documentary and feature films. These have transformed the Spanish screen into a political newsreel.

The new high notes in opera films

There is a revival of interest in the various ways that the opera and the cinema meet, and this extends to opera and television. Following the success of F. Rosi's *Carmen*, many opera films are now being produced and Italian and international shows and exhibitions on the subject organized. However, a distinction must be made: it is one thing to film an opera and another to make a film which takes its cue from the opera but develops along independent lines. As far as television is concerned, there is the programming of a performance, the live recording; the opera can be filmed in the theatre and then transmitted later with adjustments; and then there is the proper TV-opera, born in the studios and totally conceived for the TV. Technology has brought about a revival not only of the genre but also of melodrama. There is a new audience — for the main part young people — who are aware of the interdependence of opera and sound-and-image reproduction (records, tapes, radio, television, videorecording).

Cinecittà in Nice (1940-43)

The French film industry collapsed after the German invasion in June 1940 and the armistice. Many directors, actors, screenwriters and technicians emigrated to the south of France — to Nice, in fact — to escape from the invaders. In Nice the Victorine studios and the Nicaea Films were still operating. In this same period, the Cinecittà studios in Italy adopted a policy of financial intervention in the French film industry. In March 1942, two French-Italian companies were created and they immediately set about modernizing the studios in Nice. Between 1942 and 1943 a great deal of work was done but with very little Italian participation. Actress Maria Denis was given a role in *Vie de Bohème* by M. L'Herbier and Michelangelo Antonioni was sent as assistant producer to M. Carné's *Les Visiteurs du Soir*.

The Swiss Cinema: from the metaphor of limbo to a geometry of the absurd

The Swiss film industry lives on its past, that is on its cultural heritage. This heritage has become not only less profitable but also obstructive on account of certain expressive components that are inevitably time-worn. This is an enormous drawback to which this last generation of film-makers is still tied, limited as they are to a system of film-making which was typical of the first five years of the Seventies. From a stylistic and sociological point of view, that particular system had put paid to a traditional production of films which extolled the years that went from 1930 to 1960. The situation is certainly gloomy when we consider that this last generation — unlike the one that preceded it — has not obtained international recognition.

Ethnographic cinema. 2

In the first part of this essay (see «Bianco e Nero» n. 4/1986) we described the birth of an ethnographic cinema and the work of F. Regnault and the Lumière brothers who were its precursors. R. Flaherty and D. Vertov, two film-makers extremely interested in human behaviour, can be considered the two great forefathers of ethnographic and sociological cinema. The high standard of their films and the intrinsic value of their ideas and innovating theories allowed the documentary to become an independent genre. The work of J. Ivens is particularly interesting: he was a witness to the struggle of emergent nations and ideological conflicts. J. Rouch is considered the founder of a school of film-makers whose work is dedicated principally to ethnography and similar disciplines. A. Leroy-Gourhan wrote something of a handbook for future ethnologists who wish to use the cinema as a means for research. The first ethnographic cinema committee was formed in Paris in 1952. Thanks to technological progress a "live" cinema was made possible. It is a cinema which can record the live word and gestures. This cinema establishes a direct link with humanity and adheres to reality as far as possible — not just to depict truth but to state the truth in human relationships.

Judex (1916) by L. Feuillade

Judex (1916) is the third great film by L. Feuillade and came after *Fantomas* and *Les Vampires*. It has the typical structure of a serial with no interruption of the narrative between episodes. This comes at the point of highest interest in order to create expectancy. It is an extremely complex story with a prologue and eleven episodes which contain the typical repertoire of a thriller: kidnappers, secret jails, ruses, car chases, disguises, mistaken identities, unexpected events, rescues, escapes, castles, trapdoors and old disused mills. Narrative stratagems — of good quality — and trivialities are nicely balanced. At a formal level, the standard of the visual elements is extremely high.

BIANCO E NERO: GLI ARRETRATI

Fascicoli n. 1, 2, 3, 4/1983

Saggi e note, fra gli altri, sul muto italiano, Matuszewski e Marinescu, il cinema armeno, la Warner, Zavattini, Zurlini, Spielberg e Lucas, il cinema di Hong Kong, il cinema russo prerivoluzionario, Pasolini, Cecchi e la Cines, Grémillon, Petri, Mikio Naruse, *Christus* di G. Antamoro.

Fascicolo n. 1/1984

SAGGI: *Al cinema con Mario Pannunzio.* - *Peter Kubelka, scultore del tempo.* - *Cinema e tv fra teoria e didattica.* - *Pubblicità d'autore ovvero Ulisse e l'Ombra.* — NOTE: *Catania: l'Europa tenta di serrare le file.* - *Sorrento: il rischio ha pagato.* - *Hollywood verso la televisione nell'America degli anni '50.* - CORSIVI: *Renato Castellani: regista 'inattuale'?* — FILM. — LIBRI.

Fascicolo n. 2/1984

SAGGI: *Franco Solinas: il rigore dell'impegno.* - *La bella addormentata in camicia nera (La musica per film in Italia durante il fascismo, 1930-1944).* - *I 'nuovi' tedeschi fra mercato e cultura.* — CORSIVI: *Kaljo Kiisk, una voce dell'Estonia.* - *La famiglia, un cinedilemma.* — NOTE: *Genova: il cinema da rianimare.* — FILM. — CINETECA: *"Porto" di Amleto Palermi.* — *LIBRI.*

Fascicolo n. 3/1984

SAGGI: DOSSIER BUÑUEL: *Gli anagrammi del corpo di Luis Buñuel; Quei pallidi oggetti del desiderio.* - *Franco Rossi: una biografia critica.* - *L'uomo, la natura, la patria nel cinema estone (1912-1947).* — CORSIVI: *Cannes 84: i margini stretti del cinema.* - *Suzuki e Kinoshita, le 'rivelazioni' di Pesaro.* — NOTE: *Chianciano: il telefilm europeo affila le armi.* — FILM. — CINETECA: *"Jocelyn" di Léon Poirier.* — *LIBRI.*

Fascicolo n. 4/1984

VENEZIA '84: *Perché abbiamo premiato Zanussi.* - *"Heimat".* - *"Oltre le sbarre".* - ITALIANI IN MOSTRA: *"Kaos"; "Carmen"; "C'era una volta in America"; "Il futuro è donna"; Avati, Comencini, Festa Campanile, Ledda, Risi, Squitieri, Vancini; Sezione tv.* — SAGGI: *Il cinema delle origini in Sicilia.* - *Vedere, ascoltare: dalla storia alla preistoria.* — CORSIVI: *La riscoperta del bianco e nero.* — NOTE: *Urbino: l'incertezza del testo.* — CINETECA: *"Terra di nessuno" di Mario Baffico.* — LIBRI.

Fascicolo n. 1/1985

SAGGI: DOSSIER EDGAR REITZ: *Sedici ore di rabbia; Alla ricerca delle radici.* - *Ricordando Truffaut.* - *"La decisione di Isa",* (con una lettera inedita di Truffaut a Rossellini). — CORSIVI: *Emilio Cecchi e il cinema: il dibattito continua.* - *Rivedendo "San Francisco".* — NOTE: *Pordenone: le profezie di Thomas H. Ince.* - *Dreyer a Verona.* - *Città della Pieve e Torino: il cinema italiano cerca i giovani.* — FILM. — CINETECA: *"Giuliano l'Apostata" di Ugo Falena.* — LIBRI.

Fascicolo n. 2/1985

SAGGI: *Al C.S.C. con Umberto Barbaro.* - *La storiografia italiana: problemi e prospettive.* - *L'ultimo Coppola ovvero la rifondazione della realtà.* — CORSIVI: *I documentari di Zurlini.* — NOTE: *Berlino a confronto col passato.* — MILLESCHERMI: *I programmi multimediali e educativi.* — FILM. — CINETECA: *L'"Inferno" della Milano-Films.* — LIBRI.

Fascicolo n. 3/1985

SAGGI: *Pasolini fra cinema e pittura.* - *'Il chiodo', l'episodio di "Kaos" che non abbiamo girato.* - *Michelangelo Antonioni critico cinematografico (1935-1949).* — CORSIVI: *Appunti per una teoria del fantastico.* — NOTE: *Sulla strada di Cannes.* - *Annecy: animati da gran voglia di ridere.* — MILLESCHERMI: *Il cinema scientifico.* — FILM. — CINETECA: *La "Passione" Pathé (1907).* — LIBRI

Fascicolo n. 4/1985

VENEZIA '85: *Perché abbiamo premiato Agnès Varda.* *"Senza tetto né legge".* - *"Tangos. El exilio de Gardel".* - *"The Lightship"* - *"Dust"* - *"Yesterday"* - *"Le soulier de satin"* - *"Prizzi's Honor".* - *Italiani in Mostra.* - *Attori senza trionfo.* — SAGGI: *Peter Weir e il vuoto della ragione.* - *Il cinema italiano dopo la crisi.* — CORSIVI: *Taccuino indiano.* — LE TEORICHE CINEMATOGRAFICHE: *Lo scenario francese.* — NOTE: *Urbino: il luogo dello spettacolo.* — MILLESCHERMI: *Appunti sul cinema industriale.* — LIBRI.

Fascicolo n. 1/1986

SAGGI: *Rapporto confidenziale su Orson Welles e la critica italiana.* - *Il mercato audiovisivo internazionale fra economia e cultura,* — CORSIVI: *La luce aristocratica di una proletaria indomita.* - *Le fortune presunte del cinema italiano in Francia.* — NOTE: *Pordenone: quando si rideva in silenzio.* - *Il videodisco interattivo.* - MILLESCHERMI: *Cinema per ragazzi: un falso problema?* — FILM. — LIBRI.

Fascicolo n. 2/1986

SAGGI: *"Il regista cieco" di Kluge.* - *E l'attore diventò un divo.* - CORSIVI: *Renato Castellani viaggiatore instancabile.* — LE TEORICHE CINEMATOGRAFICHE: *La rivista «Screen» e lo scenario inglese.* — NOTE: *Dalla crisi dell'Europa all'Europa dei mass-media.* - *L'immagine elettronica fa spettacolo.* - *Noi, la "palma", Tarkovskij.* — LA STANZA DELLE POLEMICHE: *Multinazionale Spazzatura & Affini, divisione Italy.* — SALTAFRONTIERA: *Il cinema cecoslovacco degli anni '80 tra 'normalizzazione' e spettacolo.* — FILM. — LIBRI.

Fascicolo n. 3/1986

SAGGI: *Il pianeta Cinema e i suoi satelliti.* - *Con i fascisti alla guerra di Spagna.* — CORSIVI: *Bergman fra cinema, teatro e tv.* — NOTE: *Scola e Scarpelli dal disegno al film.* — LA STANZA DELLE POLEMICHE: *Spazzatura e orizzonti di gloria.* — SALTAFRONTIERA: *Nel Caucaso e dintorni.* — MILLESCHERMI: *Teoria e prassi del super8.* — FILM: *Fuori orario.* - *Hannah e le sue sorelle.* - *Mishima.* — CINETECA: *"Suspense" (1913) di Phillips Smalley.* — LIBRI.

Fascicolo n. 4/1986

VENEZIA '86: *Cari amici di «Bianco e Nero».* - *"Il raggio verde": il dono della semplicità.* - *"Il colombo selvatico": come inseguire la poesia altrui.* - *"La pelicula del Rey": divertirsi con stile.* - *"X": e la poesia rivitalizza l'erotismo.* - *Una "Settimana" avara di sorprese.* - *Italiani in Mostra.* - *Attori di ieri e di oggi: dai romantici ai nuovi volgari.* - *Rocha, il cineasta totale.* — SAGGI: *Tarkovskij, le cifre della poesia.* — CORSIVI: *Le due vie del colore.* — NOTE: *Urbino: il luogo dello spettacolo. II.* - *Lucca: animazione senza miracoli.* — LA STANZA DELLE POLEMICHE: *La 'nuova critica' stenta a crescere.* — MILLESCHERMI: *Il cinema etnografico. I.* — CINETECA: *"Voglio tradire mio marito!" (1925) di Mario Camerini.* — LIBRI.

BIANCO E NERO: DOVE TROVARLO

«Bianco e Nero» viene distribuito nelle seguenti librerie:

Val d'Aosta

AOSTA: Minerva

Piemonte

ALBA: Gutenberg, Marchisio
ASTI: Il Punto
BIELLA: Del Viale, Giovannacci
BRA: Crocicchio
MONCALIERI: Arco
OMEGNA: Il Punto
TORINO: Agorà, Artemide, Book Store, Campus, Celid, Claudiana, Comunardi, Coop. di cultura don Milani, Facoltà Umanistiche, Feltrinelli, Gulliver, Hobby Libri, Noce.

Lombardia

BERGAMO: Bergamo Libri, Seghezzi
BRESCIA: Raccagni
BRUNELLO: Veroni
CAPRIOLO: Muratori
CASALMAGGIORE: Boni
CREMA: Dornetti
CREMONA: La Rateale
FIORENZUOLA D'ARDA: La Libreria
INTRA-VERBANIA: Alberti
LEGNANO: Coop. Libraria Popolare
MANTOVA: Luxembourg, Nicolini
MILANO: Clued, Corsia San Carlo, Del Corso, Dello Spettacolo, Nuove didattiche, Perego, Pop, Sapere
MORTARA: Mirella
PAVIA: L'Incontro, Ticinum

Trentino-Alto Adige

BOLZANO: Europa, Firenze
PERGINE VALSUGANA: Athena
RIVA DEL GARDA: Tomasoni
S. MARTINO DI CASTROZZA: Fincato

Veneto

BASSANO DEL GRAPPA: La Bassanese
CITTADELLA: Bottega del Libro
CORTINA D'AMPEZZO: Lutteri
CONEGLIANO: Canova
MESTRE-VENEZIA: Don Chisciotte
ODERZO: Becco Giallo
PADOVA: Coop. Libreria Calusca 3, Feltrinelli
SAN BONIFACIO: La Piramide
THIENE: Leoni
VENEZIA: Il Fontego, SS. Giovanni e Paolo
VERONA: Comboniana
VICENZA: Traverso

Friuli-Venezia Giulia

GRADO: Pitacco
MONFALCONE: Rinascita
PORDENONE: Al Segno, Cinzia
SACILE: Bonas
S. VITO AL TAGLIAMENTO: Regondi
TRIESTE: Tergeste, Morgana
UDINE: Coop. Libr. Borgo Aquileia, Tarantola

Liguria

ALASSIO: Pozzi
ALBENGA: Atena, S. Michele
CHIAVARI: Fenice
GENOVA: Athena-Feltrinelli, Degli Studi, Di Stefano (p.za Fontana Marose), Di Stefano (via Roccatagliata Ceccardi), Fiera del Libro, Sileno, Vallardi
NOVI LIGURE: Aldus
RAPALLO: Fiera del Libro
RECCO: Esplorazione
SAMPIERDARENA-GENOVA: Roncallo
SANREMO: Piccola Libreria, Sanremo Libri
SAVONA: Moneta

Emilia-Romagna

ARGENTA: Cavalieri
BOLOGNA: Bolognina, Emmequattro, Feltrinelli, Minerva, Novissima, Parolini
CARPI: Rinascita
CESENA: Bettini (via B. Croce), Bettini (via Vescovado)
FAENZA: Incontro
FERRARA: Spazio Libri
FORLÌ: Cappelli, Edimax
IMOLA: La Fenice, Tabanelli
LUGO: Alfabeta
MODENA: Zanfi
PARMA: Bottega del Libro, Feltrinelli, La Bancarella, Pellacini
RAVENNA: Rinascita, Stelle e Strisce
REGGIO EMILIA: Libreria del Teatro, Marcel Proust, Nuova Libreria Rinascita, Vecchia Reggio
RIMINI: Jaca Book, La Moderna
S. POLO D'ENZA: 2000

Toscana

AREZZO: Pellegrini
EMPOLI: Rinascita
FIRENZE: Alfani, Editrice Fiorentina, Le Monnier, Rinascita, Salimbeni, Seeber
LIVORNO: Belforte, Fiorenza
LUCCA: Baroni, Massoni, Nuova Libreria, S. Giusto
MASSA: Mondoperaio
PISA: Feltrinelli, Goliardica, Internazionale Vallerini, Mondadori
PISTOIA: Libreria dello Studente, S. Biagio
PONTEDERA: Carrara
SESTO FIORENTINO: Rinascita
SIENA: Feltrinelli
VIAREGGIO: Galleria del Libro, Lungomare, Nuova Vela

Marche

ANCONA: Fagnani
ASCOLI PICENO: Rinascita
CANDIA-ANCONA: Fornasiero
CIVITANOVA MARCHE: Rinascita
FABRIANO: Babele
MACERATA: Piaggia
OSIMO: Colonnelli
PESARO: Campus
RECANATI: Dell'Incontro
S. BENEDETTO DEL TRONTO: La Bibliofila
SENIGALLIA: Sapere Nuovo
URBINO: Goliardica

Umbria

PERUGIA: L'Altra, Simonelli

Lazio

ROMA: Adria, Arde, Comed, Diffus. Edit. Romana, E.L., Eritrea, Europa, Feltrinelli (via del Babuino), Feltrinelli (via Orlando), Gremese, Hollywood, Il Leuto, Librars et Antiquaria, Lungaretta, Messaggerie Libri, Micheletti, Paesi Nuovi, Renzi, Rinascita, Spazio Comune, Tombolini, Uscita

Molise

ISERNIA: Patriarca

Campania

AMALFI: Savo
AVELLINO: Book Show, Petrozziello
CASERTA: Cenacolo, Croce
CASORIA: Nuova Edigross
CAVA DEI TIRRENI: Rondinella
NAPOLI: Dante e Descartes, Deperro, Guida (via Merliani), Guida (p.za S. Domenico Maggiore), Il Punto, Il Segnalibro, Internazionale Guida, L'Internazionale, Loffredo Luigi, Marotta, Minerva
SALERNO: Internazionale

Puglia

BARI: Cide

Calabria

LAMEZIA TERME: Sagio Libri, Tavalla

Sicilia

CALTANISSETTA: Paolo Sciascia
CATANIA: Bonaccorso, Centro culturale Cavallotti, Culc, Dal Libraio, Giannotto, La Cultura, Lapaglia, Tuttolibri
GIARRE: La Senorita
MESSINA: Hobelix, Ospe
PALERMO: Dante, Feltrinelli, Flaccovio, Il Libraio, La Nuova Presenza, Libreria dell'Universitario, Mercurio
SIRACUSA: Il Libraio

Sardegna

CAGLIARI: Didattica Libri

Hanno collaborato a questo numero:

SAURO BORELLI (Motteggiana, MN, 1933). Critico cinematografico e inviato speciale per il settore culturale dell'«Unità». Ha pubblicato *Nikita Mikhalkov* e organizzato programmi e rassegne dedicate al cinema ungherese e sovietico ("Il cinema dei desideri" e "Tovarisc Kino"). È coautore di due serial della tv svizzera su Marlene Dietrich e Greta Garbo.

OMAR CALABRESE (Firenze, 1949). È docente di semiologia delle arti al Dams dell'Università di Bologna, condirettore di «Alfabeta» e collaboratore di «Panorama». Ha pubblicato, fra l'altro, *La macchina della pittura, Il linguaggio dell'arte, Garibaldi fra Ivanhoe e Sandokan.*

ERMANNO COMUZIO (Bergamo, 1923). Critico e saggista, specializzato nello studio della musica per film. Collaboratore a riviste, cataloghi e enciclopedie di spettacolo. Ha pubblicato, fra l'altro, *Colonna sonora*, e monografie su Cukor, Vidor, Walsh.

GIUSEPPE DE SANTIS (Fondi, LT, 1917). Regista e critico. È stato anche sceneggiatore (*Ossessione, Il sole sorge ancora*). Fra i suoi film, *Caccia tragica, Riso amaro, Non c'è pace tra gli ulivi, Roma ore 11, Un marito per Anna Zaccheo, Giorni d'amore, Uomini e lupi, La strada lunga un anno.* È docente al Centro sperimentale di cinematografia.

ENRICO FULCHIGNONI (Messina, 1913). Regista, saggista e critico, è presidente del Consiglio internazionale del cinema e della tv, docente di storia del cinema alla Sorbona e redattore di "France culture" della radio francese. Ha pubblicato, fra l'altro, *La civiltà dell'immagine, L'immagine nell'era cosmica.*

JEAN A. GILI (Nizza, 1938). Docente di storia del cinema all'Università di Nizza, è membro del comitato di redazione di «Positif» e dei «Cahiers de la Cinémathèque», e segretario generale dell'Associazione francese di ricerca sulla storia del cinema. Ha pubblicato, fra l'altro *Le cinéma italien, La comedie italienne, L'Italie de Mussolini et son cinema*, e monografie su Vergano, Petri, Rosi, Comencini.

ROMAN GUBERN (Barcellona, 1934). Ordinario di storia del cinema all'Università di Barcellona, direttore della Cineteca nazionale spagnola, collabora con l'Unesco per un progetto sulla storia del cinema. Autore di numerose pubblicazioni, ha collaborato alla sceneggiatura, fra l'altro, di *Ensalade Baudelaire, La campanada, Dragon Rapide.*

LIETTA TORNABUONI (Pisa, 1931). Inviato speciale e articolista della «Stampa», specialmente attenta all'analisi critica del costume politico, sociale e culturale italiano. È coautore, con Oreste Del Buono, di *Era Cinecittà* e di *Album di famiglia.*

LUCIO VILLARI (Bagnara Calabra, RC, 1933). Professore di storia contemporanea all'Università di Roma "La Sapienza". È autore di saggi e volumi di storia politica, economica e della cultura. Tra i suoi scritti più recenti, *Il capitalismo italiano del Novecento, Weimar, L'economia della crisi, Confini e deserti, Settecento adieu.*

GUGLIELMO VOLONTERIO (Lugano, 1929). Scrittore e critico cinematografico della Radio della Svizzera Italiana e del «Corriere del Ticino». Ha pubblicato, fra l'altro, *L'immigrazione italiana e il cinema svizzero* e vinto il Premio Schiller 1958 per la raccolta di racconti *Le bontà.*

INDICI
1983-1986

Animazione	*147*
Attori	*147*
Autori	*147*
Bibliografie e filmografie	*152*
Cinema etnografico	*152*
Cinema industriale	*152*
Cinema fantastico	*152*
Cinema muto	*152*
Cinema per ragazzi	*153*
Cinema scientifico	*153*
Cinematografie nazionali	*153*
Cortometraggio	*153*
Cronache del C.S.C.	*153*
Economia, industria, mercato	*153*
Festival	*153*
Film	*155*
Intellettuali e cinema	*161*
Lettere a «Bianco e Nero»	*161*
Libri	*161*
Mass-media	*168*
Musica per film	*168*
Notizie	*168*
Pubblicità, cinema e —	*168*
Registi	*168*
Sceneggiatori	*171*
Sceneggiature e soggetti	*171*
Storia, temi e tendenze	*171*
Tecnica	*172*
Televisione, cinema e —	*172*
Teoria	*172*

Animazione

F. GASPARRINI, Genova: il cinema da rianimare, 1984, II, 98-100
— Annecy: animati da gran voglia di ridere, 1985, III, 80-84
— Lucca: animatori senza miracoli, 1986, IV, 89-90

Attori

C. CAMERINI, La formazione artistica degli attori nel cinema muto italiano, 1983, I, 7-43
L. TORNABUONI, Attori senza trionfo, 1985, IV, 47-50
P. PINTUS, La luce aristocratica di una proletaria indomita, 1986, I, 56-59
C. CAMERINI, E l'attore diventò un divo, 1986, II, 20-41
L. TORNABUONI, Attori di ieri e di oggi: dai romantici ai nuovi volgari, 1986, IV, 47-50

Autori

A. ABRUZZESE
Spazzatura e orizzonti di gloria, 1986, III, 68-70

A. ANGELINI
A. Carotenuto: *L'autunno della coscienza. Ricerche psicologiche su Pier Paolo Pasolini*, 1986, I, 117-118

M. ANTONIONI
Perché abbiamo premiato Zanussi, 1984, IV, 7-8

S. ARGENTIERI
353 passi nel delirio, 1984, III, 119-122
Il giardino delle illusioni: Jos Stelling e gli inganni percettivi, 1985, II, 73-76
E Sartre si stufò di Freud, 1986, I, 105-108
Mishima: un falso d'autore, 1986, III, 103-108

L. AUTERA
Metropolis: Moroder rilancia Lang, 1985, I, 91-93
Sezione "De Sica": qualche promessa e una prova matura, 1984, IV, 39-43
Pordenone: quando si rideva in silenzio, 1986, I, 66-69
Una "Settimana" avara di sorprese, 1986, IV, 22-29

C. BALDAZZI
F. Casetti: *Un'altra volta ancora*, 1984, IV, 126

G. BARLOZZETTI
La vocazione a ripetersi, 1985, I, 115-120
L'interfaccia di un dibattito, 1986, II, 116-120

P. BENIGNI
Quei pallidi oggetti del desiderio, 1984, III, 35-50

G. BERNAGOZZI
Teoria e prassi del super8, 1986, III, 83-88

A. BERNARDINI
L'*Inferno* della Milano-Films, 1985, II, 91-111
V. Tosi: *Il cinema prima di Lumière*, 1985, II, 119-120

M. BERNARDO
Come e perché l'obiettivo cinematografico, 1983, III, 163-185

C. BIARESE
(a cura di), Quando Zurlini parlava di/su Valerio Zurlini, 1983, III, 7-42
(a cura di), Filmografia, teatrografia, scritti, 1983, III, 43-49

P. BIGONGIARI
Rivedendo *San Francisco*, 1985, I, 72-74

M. BOLOGNINI
Sulla strada di Cannes, 1985, III, 76-79

S. BORELLI
Suzuki e Kinoshita, le "rivelazioni" di Pesaro, 1984, III, 101-103
Tarkovskij, le cifre della poesia, 1986, IV, 62-77

G. P. BRUNETTA
Nota frammentaria ai Cines graffiti di Emilio Cecchi, 1983, IV, 23-26
Reggio Emilia: il convegno "Cinema e storiografia in Europa", 1985, II, 16-17
La storiografia italiana: problemi e prospettive, 1985, II, 15-36
Con i fascisti alla guerra di Spagna, 1986, III, 25-41

G. BUTTAFAVA
Dal salotto al soviet: il cinema russo prerivoluzionario, 1983, III, 125-147
Nostalghía, Nostalghía, 1983, IV, 95-101
Maria's Lovers: Konchalovsky e le ragioni del cuore, 1985, I, 95-97
Amadeus: la confezione-regalo di Forman, 1985, II, 81-85
Segreti segreti: l'antiarchitettura di G. Bertolucci, 1985, III, 100-104
Nel Caucaso e dintorni, 1986, III, 71-82
Il colombo selvatico: come inseguire la poesia altrui, 1986, IV, 13-15

P. BUTTURINI
G. Grignaffini (a cura di): *La pelle e l'anima*, 1985, I, 121-122
AA.VV.: *1930s La frontiera urbana nell'America del New Deal*, 1985, III, 119-120
Cinema & Jazz, 1985, III, 124

A. CALANCHI
(a cura di), Bibliografia su Orson Welles, 1986, I, 23-29

F. CALLARI
Terra di nessuno di Mario Baffico, 1984, IV, 107-120

M. CALZINI
Cavi, canali, reti, 1984, II, 132-135
M. Buzzone: *Piccolo grande schermo - Dalla televisione alla telematica*, 1984, III, 134-135

C. CAMERINI
La formazione artistica degli attori nel cinema muto italiano, 1983, I, 7-43
E l'attore diventò un divo, 1984, II, 20-41
A. Costa (a cura di): *La meccanica del visibile. Il cinema delle origini in Europa*, 1984, II, 136
T. Spalla: *Western '60*, 1985, I, 123
R. Redi: *Ti parlerò d'amor - Cinema italiano tra muto e sonoro*, 1986, II, 120-121

R. CAMPARI
Le due vie del colore, 1986, IV, 78-83

V. CAPRARA
Ran: Kurosawa sugli scudi, 1986, I, 87-90

M. CARDILLO
C'era il cinema - L'Italia al cinema tra Otto e Novecento, 1984, III, 133-134

F. CASETTI
— e S. Ghislotti, Lo scenario francese, 1985, IV, 88-105
Il breviario di Bresson, 1986, IV, 109-112

E. CECCHI
Gli anni della Cines. Inediti dai "Taccuini", 1983, IV, 7-22

G. CEREDA
Cannes '84: i margini stretti del cinema, 1984, III, 97-99

P. CHERCHI USAI
Pordenone: le profezie di Thomas H. Ince, 1985, I, 75-78
Suspense (1913) di Phillips Smalley, 1986, III, 111-118
Voglio tradire mio marito! (1925) di Mario Camerini, 1986, IV, 99-108

G. CINCOTTI
(a cura di), Schede libri, 1983, I, 131-133; 1983, II, 154-156; 1983, III, 195-197; 1983, IV, 124-127; 1984, I, 139-141
Porto di Amleto Palermi ovvero gli infortuni della filologia, 1984, II, 119-129
Il *Porto* delle polemiche, 1985, I, 131-132
E i "Sei personaggi" cercarono invano anche lo schermo, 1985, III, 113-116

E. COMUZIO
La bella addormentata in camicia nera. La musica per film in Italia durante il fascismo (1930-1944), 1984, II, 31-73

C. COSULICH
Sorrento: il rischio ha pagato, 1984, I, 119-122
Al cinema con Giacomo Debenedetti, 1984, II, 131-132
Oltre le sbarre: con provocazione, 1984, IV, 11-14
Yesterday: Piwowarski e il messaggio "normalizzato", 1985, IV, 27-29
La película del Rey: divertirsi con stile, 1986, IV, 17-19
X: e la poesia rivitalizza l'erotismo, 1986, IV, 20-21

G. CREMONINI
La mia Africa: le due anime del cinema, 1986, II, 104-108

L. CUCCU
Identificazione di una donna: prime ipotesi per la definizione dello stile, 1983, I, 114-124

P. D'AGOSTINI
Catania: l'Europa tenta di serrare le file, 1984, I, 116-118

M. D'AMICO
(a cura di), Appunti per una bibliografia italiana su Cesare Zavattini, 1983, II, 148-152

R. DE BERTI
G. Bettetini: *L'occhio in vendita*, 1985, IV, 117-118

C. DEGAND
Dalla Crisi dell'Europa all'Europa dei mass-media, 1986, II, 67-73

L. DE GIUSTI
Il cinema ritrovato di Mikio Naruse, 1983, IV, 55-72
L. Brooks: *Lulu a Hollywood*, 1984, III, 135-136
A. Canziani: *Visconti oggi*; A. Sanzio, P.-L. Thirad: *Luchino Visconti Cinéaste*, 1984, IV, 124-125
Gian Piero Brunetta (a cura di): *Stanley Kubrick. Tempo, spazio, storia e mondi possibili*, 1985, IV, 119-120
AA.VV.: *Un regard retrouvé - Auteurs et acteurs du cinéma de Trieste*, 1986, II, 123-124

S. DELLA CASA
— e M. Tomassini, Città della Pieve e Torino: il cinema italiano cerca i giovani, 1985, I, 82-86

T. DELLI COLLI
Noi, la "palma", Tarkovskij, 1986, II, 78-83

P. M. DE SANTI
Pasolini fra cinema e pittura, 1985, III, 7-24
Scola e Scarpelli dal disegno al film, 1986, III, 49-67

P. DETASSIS
Jean Grémillon, "l'uomo tramite" tra due epoche del cinema francese, 1983, IV, 27-40
Gli anagrammi del corpo in Luis Buñuel, 1984, III, 7-34

C'era una volta in America: Leone e la memoria, 1984, IV, 23-27
Dust: Marion Hänsel fra Edipo e Sudafrica, 1985, IV, 23-25

G. DE VINCENTI
S. M. Ejzenštejn: *Teoria generale del montaggio*, 1986, I, 109-110

K. EDER
Alla ricerca delle radici, 1985, I, 26-42

R. ELLERO
Il cinema armeno, 1983, I, 93-95
Another Country di M. Kanievska. *Another Time, Another Place* di M. Radford, 1985, III, 95-99
Senza tetto né legge: Agnès Varda e l'idea di libertà, 1985, IV, 9-13
Le fortune presunte del cinema italiano in Francia, 1986, I, 60-65
Il giovane cinema veneto: una breccia nel muro della diffidenza, 1986, II, 129-130
Il raggio verde: il dono della semplicità, 1986, IV, 9-11

R. ESCOBAR
Pasolini e la dialettica dell'irrealizzabile, 1983, III, 148-162

D. FAGGELLA
Il pianeta Cinema e i suoi satelliti, 1986, III, 7-24

A. FARASSINO
Le manifestazioni sul cinema giovane: territori di incrocio e di confine, 1985, II, 123-125

C. G. FAVA
Prizzi's Honor: divertirsi all'antica, 1985, IV, 34-36

G. FINK
Freedonia: indagini sul territorio, 1983, I, 88-91
Rapporto confidenziale su Orson Welles e la critica italiana, 1984, 7-23
M. T. Carbone: *I luoghi della memoria: Harold Pinter sceneggiatore per il cinema di Losey*, 1986, IV, 123-124

A. FREZZATO
L'uomo, la natura e la patria nel cinema estone (1912-1947), 1984, III, 69-96

S. FROSALI
Renato Castellani: regista "inattuale"?, 1984, I, 127-130
Multinazionale Spazzatura & Affini, divisione Italy, 1986, II, 84-96

E. FULCHIGNONI
Il cinema etnografico - 1, 1986, IV, 93-98

P. GAETA
Broadway Danny Rose: l'antieroe di Woody Allen, 1985, I, 106-108

M. GALLO
Vedere, ascoltare: dalla preistoria alla storia, 1984, IV, 81-93

F. GASPARRINI
Genova: il cinema da rianimare, 1984, II, 98-100
Annecy: animati da gran voglia di ridere, 1985, III, 80-84
Lucca: animatori senza miracoli, 1986, IV, 89-90

N. GENOVESE
Il cinema delle origini in Sicilia (1895-1898), 1984, IV, 49-80

E. GHEZZI
Sezione tv: frammenti di mercato, 1984, IV, 46-48
The Lightship: quando la nave non va, 1985, IV, 19-22

G. GHIGI
Prénom Carmen / C'est-à-dire 1+2+3=4, 1983, IV, 85-94
Avati, Comencini, Festa Campanile, Ledda, Risi, Squitieri, Vancini: sette storie di ieri, 1984, IV, 35-38

R. GHIOTTO
Una domenica in campagna: il prodigio di Tavernier, 1985, I, 87-89

S. GHISLOTTI
— e F. CASETTI, Lo scenario francese, 1985, IV, 88-105
La rivista «Screen» e lo scenario inglese, 1986, II, 48-66

J. A. GILI
P. Pintus (a cura di): *La commedia all'italiana. Parlano i protagonisti*; R. Napolitano: *Commedia all'italiana. Angolazioni, Controcampi*; M. D'Amico: *La commedia all'italiana. Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*, 1986, III, 119-120

M. GRANDE
La fabbrica dell'anima, 1983, III, 186-193
Speriamo che sia femmina: le malinconie di Monicelli, 1986, I, 92-95

G. M. GUGLIELMINO
Tradimenti: la coscienza di una sconfitta, 1984, II, 111-117

P. INGRAO
Al C.S.C. con Umberto Barbaro, 1985, II, 7-14

T. KEZICH
J. A. Place: *I film di John Ford*, 1984, II, 138

E. G. LAURA
Papà è... in viaggio d'affari: Kusturiča e la sicurezza dello stile, 1986, II, 109-112

M. LETO
Franco Rossi: una biografia critica, 1984, III, 50-68

C. LIZZANI
Caro «Bianco e Nero», 1984, IV, 128-130

L. LUCIGNANI
Le storie inedite di Flaiano, 1985, III, 116-118

E. MAGRELLI
(a cura di), Il nuovo Istituto Luce, 1983, I, 101-102
I signori della luce, 1983, IV, 122-123
Furyo: eros e rito nel passato che ritorna, 1984, II, 107-110
W. Wenders: *L'idea di partenza, scritti di cinema e musica*, 1984, II, 142
Urbino: l'incertezza del testo, 1984, IV, 104-106
Dreyer a Verona, 1985, I, 79-81
La messa è finita: un severo Nanni Moretti, 1986, I, 96-99

C. MAGRIS
Vienna come Nashville, 1984, III, 126-128
Paris, Texas: le "pie bugie" di Wenders, 1985, II, 87-89

E. MANCINI
Il *Porto* delle polemiche, 1985, I, 130-131

M. MANCIOTTI
Enrico IV: la rinuncia alla metafora, 1984, III, 107-110
La rosa purpurea del Cairo: Woody Allen in alta acrobazia, 1985, III, 89-94
Tangos. El exilio de Gardel: un musical antiparassitario, 1985, IV, 14-18
Bergman fra cinema, teatro e tv, 1986, III, 42-48

A. MARTINI
A. Parisi: *il cinema di Giuseppe De Santis*, 1984, III, 130-131
E lo spirito gregario dello spettatore spostò le colline di Hollywood, 1985, II, 113-116
Eric Rohmer: *L'organizzazione dello spazio nel "Faust" di Murnau*, 1985, IV, 121-122

S. MASI
Peter Kubelka, scultore del tempo, 1984, I, 27-80
Kaljo Kiisk, una voce dall'Estonia, 1984, II, 85-91
Lo schedario delle riviste di cinema: uno strumento da completare, 1985, III, 125

L. MECACCI
— e V. Tosi, Movimenti oculari e percezione di sequenze filmiche, 1983, I, 76-87

L. MICHETTI RICCI
Christus di Giulio Antamoro, 1983, IV, 109-121

P. MONTANI
Quando Ejzenštejn allestì "La Valchiria", 1985, IV, 114-116

F. MONTINI
La scommessa del giovane cinema romano, 1986, III, 129-130

M. MÜLLER
Hong Kong: introduzione ai "generi", 1983, III, 95-124
Tokyo-ga: l'Ozu di Wenders, 1986, II, 113-115

S. PARIGI
D. Fernandez: *Nella mano dell'angelo*, 1984, II, 139
Il cinema delle isole (a cura del Laboratorio Immagine Donna), 1984, III, 132-133
A. Sapori: *Star*, 1985, I, 124-125
E. Lander: *Bela Lugosi. Biografia di una metamorfosi*, 1985, III, 123
Urbino '85: il luogo dello spettacolo, 1985, IV, 106-109
L. De Giusti: *I film di Luchino Visconti*, 1986, I, 115-116
AA.VV.: *Local Heroes*, 1986, II, 125-126
P. Bertetto, G. Celant: *Velocità*, 1986, III, 123-124
Urbino: il luogo dello spettacolo - II, 1986, IV, 84-88
— e A. Prudenzi (a cura di), Schede libri, 1984, II, 135-142; 1984, III, 129-136; 1984, IV, 121-127; 1985, I, 120-127; 1985, II, 117-122; 1985, III, 119-124; 1985, IV, 116-122; 1986, I, 109-121; 1986, II, 120-128; 1986, III, 119-127; 1986, IV, 118-124

F. PECORI
E la nave va, 1983, IV, 79-84

A. PESCE
Cinema per ragazzi: un falso problema, 1986, I, 76-81

P. PINTUS
Per una storia del cinema italiano, 1983, I, 125-131
Fanny e Alexander: il teatro intimo di Bergman, 1984, I, 131-138
Franco Solinas: il rigore dell'impegno, 1984, II, 7-30
M. Bernardo: *La macchina del cinematografo*, 1984, II, 136-137
Nuove testimonianze sul film biografico, 1984, III, 123-125
Heimat: il film-evento, 1984, IV, 9-10
Carmen: i meriti di Rosi, 1984, IV, 19-22
I documentari di Zurlini, 1985, II, 61-64
Italiani in Mostra, 1985, IV, 37-46
Taccuino indiano, 1985, IV, 83-87
La luce aristocratica di una proletaria indomita, 1986, I, 56-59
Ginger e Fred: i nuovi clowns di Fellini, 1986, I, 82-86
Renato Castellani viaggiatore instancabile, 1986, II, 42-47
Hannah e le sue sorelle: l'ironica saggezza di Woody Allen, 1986, III, 96-102
Italiani in Mostra, 1986, IV, 30-44

U. PIRRO
Le scelte dei giovani sceneggiatori italiani, 1986, IV, 125-126

A. PRUDENZI
(a cura di), *Miracolo a Milano*. Sceneggiatura desunta dalla moviola, 1983, II, 81-139
Identificazione di un autore: Michelangelo Antonioni. Ferrara 1982-1983, 1983, IV, 73-78

M. Gabanelli, A. Mattirolo: *Brigitte Bardot*, 1984, II, 140
V. Russo: *Lo schermo velato. L'omosessualità nel cinema*, 1984, III, 131-132
R. Polanski: *Roman Polanski*, 1984, IV, 122-123
AA.VV.: *Le Dive*; S. Masi, E. Lancia: *Sophia Loren*; S. Reggiani: *Dizionario del postdivismo*; A. Sapori: *Star*, 1986, I, 119-120
A. Bergala, M. Chevrie, S. Toubiana (a cura di), *Il romanzo di François Truffaut*, 1986, II, 121-122
M. Giovannini, E. Magrelli, M. Sesti: *Nanni Moretti*, 1986, III, 126-127
— e S. PARIGI (a cura di), Schede libri, 1984, II, 135-142; 1984, III, 129-136; 1984, IV, 121-127; 1985, I, 120-127; 1985, II, 117-122; 1985, III, 119-124; 1985, IV, 116-122; 1986, I, 109-121; 1986, II, 120-128; 1986, III, 119-127; 1986, IV, 118-124

L. QUAGLIETTI
Due dizionari di pronto soccorso, 1986, IV, 113-117

P. L. RAFFAELLI
(a cura di), Per una filmografia di Cesare Zavattini, 1983, II, 141-144
(a cura di), Bibliografia di Cesare Zavattini, 1983, II, 146-147

M. RAK
L'immagine elettronica fa spettacolo, 1986, II, 75-77

R. REDI
Jocelyn di Léon Poirier, 1984, III, 112-117
Giuliano l'Apostata di Ugo Falena, 1985, I, 109-114
La *Passione* Pathé (1907), 1985, III, 105-112

E. REITZ e K. EDER
(a cura di), Filmografia di Edgar Reitz, 1985, I, 43-45

R. RENZI
La 'nuova critica' stenta a crescere, 1986, IV, 91-92

A. ROBBE-GRILLET
Cari amici di «Bianco e Nero», 1986, IV, 7

G. RONDOLINO
Emilio Cecchi e il cinema: il dibattito continua, 1985, I, 67-71
Il giovane cinema torinese, 1986, I, 121-124

F. ROSI
I giovani e il cinema italiano, 1985, IV, 123

R. ROSSELLINI
"La decisione di Isa", 1985, I, 59-66

C. SALIZZATO
C'era una volta la Warner, 1983, I, 97-100
Il "modello" Spielberg-Lucas. Reinventare il cinema perduto, 1983, III, 61-94
Maccheroni: Scola in viaggio, 1986, I, 100-103

A SAVIOLI
I trent'anni di Elio Petri, 1983, IV, 41-54

F. SCARPELLI
Citando citando, 1984, III, 137-138

F. SCHINO
I programmi multimediali e educativi, 1985, II, 69-72

M. SESTI
O. De Fornari: *Tutti i film di Sergio Leone*; D. Gabutti: *C'era una volta in America*, 1984, IV, 123-124
Appunti per una teoria del fantastico, 1985, III, 69-75
G. Canova, F. Malagnini: *Australia "New Wave"*, 1985, III, 120
Peter Weir e il vuoto della ragione, 1985, IV, 51-71
Il cinema cecoslovacco degli anni '80 tra "normalizzazione" e spettacolo, 1986, II, 97-102

S. SILVESTRI
G. Barlozzetti e M. Zecchini: *Ciak, lezione! Cinema, scuola e professionalità*, 1984, II, 141-142

G. SPAGNOLETTI
Kluge ovvero della forza dei sentimenti, 1983, IV, 102-108
I "nuovi" tedeschi fra mercato e cultura, 1984, II, 74-84
Sedici ore di rabbia, 1985, I, 7-25
"Il regista cieco" di Kluge, 1986, II, 7-10

V. SPIGA
Le soulier de satin: De Oliveira e l'esprit du théâtre, 1985, IV, 30-33

L. STEFANONI
La sala cinematografica come dispositivo spettacolare, 1983, I, 67-75

A. TASSONE
Michelangelo Antonioni critico cinematografico (1935-1949), 1985, III, 35-67

F. B. TAVIANI
Appunti sul cinema industriale, 1985, IV, 110-113

P. e V. TAVIANI
"Il chiodo", l'episodio di *Kaos* che non abbiamo girato, 1985, III, 25-33

G. TINAZZI
L'Italia di Zavattini, 1983, II, 7-20
Il futuro è donna: quando Ferreri inciampa, 1984, IV, 29-31
Ricordando Truffaut, 1985, I, 47-58
Benvenuta: Delvaux vince un'altra scommessa, 1985, I, 101-105

M. TOMASSINI
— e S. DELLA CASA, Città della Pieve e Torino: il cinema italiano cerca i giovani, 1985, I, 82-86

L. TORNABUONI
La famiglia, un cinedilemma, 1984, II, 95-97
Berlino: a confronto col passato, 1985, II, 65-68

Attori senza trionfo, 1985, IV, 47-50
Attori di ieri e di oggi: dai romantici ai nuovi volgari, 1986, IV, 47-50

B. TORRI
La notte di San Lorenzo, la favola e la storia, 1983, I, 107-113
Hollywood verso la televisione nell'America degli anni '50, 1984, I, 123-126
Chianciano: il telefilm europeo affila le armi, 1984, III, 104-106
Kaos: la svolta dei Taviani, 1984, IV, 15-18
Passion: Godard tra crisi e ricerca, 1985, I, 98-100
Il cinema italiano dopo la crisi, 1985, IV, 72-82
Rocha, il cineasta totale, 1986, IV, 51-61

V. TOSI
Matuszewski e Marinescu: due pionieri del cinema, 1983, I, 44-53
— e L. MECACCI, Movimenti oculari e percezioni di sequenze filmiche, 1983, I, 76-87
Il cinema scientifico, 1985, III, 85-88
Il videodisco interattivo, 1986, I, 70-75

A. TROMBADORI
Nel '38, Zavattini (per caso), 1983, II, 75-79

G. TURRONI
La figurazione del cinema americano, tra fotografia e arte, 1983, I, 54-66
La riscoperta del bianco e nero, 1984, IV, 94-102
Urla del silenzio: Joffé e il documentarismo inglese, 1985, II, 77-80

M. VALLORA
Appunti di lavoro per un saggio su Zavattini, 1983, II, 21-74
Ballando ballando: una ghirlanda caduta di sghimbescio, 1984, II, 101-106

G. VISENTINI
Al cinema con Mario Pannunzio, 1984, I, 7-25

A. ZACCONE TEODOSI
Il mercato audiovisivo internazionale fra economia e cultura, 1986, I, 30-55

V. ZAGARRIO
L'ultimo Coppola ovvero la rifondazione della realtà, 1985, II, 37-58
Dudley Andrew: *Concepts in Film Theory. Film in the Aura of Art*, 1985, II, 117-118
Teresa De Lauretiis: *Alice Doesn't Feminism, Semiotics, Cinema*, 1985, III, 120-121
Fuori orario: Scorsese piccolo miracolo, 1986, III, 89-95

G. ZAGNI
Il lungo sonno del cortometraggio, 1983, I, 103-104

K. ZANUSSI
Perché abbiamo premiato Agnès Varda, 1985, IV, 7-8

V. ZURLINI
"Di là dal fiume e tra gli alberi" (estratti di sceneggiatura), 1983, III, 50-54
"La traversata dell'inferno" (estratti di sceneggiatura), 1983, III, 55-59

Bibliografie e filmografie

P. L. RAFFAELLI, Per una filmografia di Cesare Zavattini, 1983, II, 141-144
— Bibliografia di Cesare Zavattini, 1983, II, 146-147
M. D'AMICO, Appunti per una bibliografia italiana su Cesare Zavattini, 1983, II, 148-152
C. BIARESE, Filmografia, teatrografia, scritti (di Valerio Zurlini), 1983, III, 43-49
C. SALIZZATO, Il "modello" Spielberg-Lucas. Reinventare il cinema perduto, 1983, III, 87-94
M. SESTI, Filmografia di Peter Weir - Bibliografia su Peter Weir, 1985, IV, 70-71
A. CALANCHI, Bibliografia su Orson Welles, 1986, I, 23-29
A. ZACCONE TEODOSI, Il mercato audiovisivo internazionale - Bibliografia minima, 1986, I, 55
E. REITZ e K. EDER, Filmografia di E. Reitz, 1985, I, 43-45

Cinema etnografico

E. FULCHIGNONI, Il cinema etnografico - 1, 1986, IV, 93-98

Cinema industriale

F. B. TAVIANI, Appunti sul cinema industriale, 1985, IV, 110-113

Cinema fantastico

M. SESTI, Appunti per una teoria del fantastico, 1985, III, 69-73

Cinema muto

C. CAMERINI, La formazione artistica degli attori del cinema muto italiano, 1983, I, 7-43

V. TOSI, Matuszewski e Marinescu: due pionieri del cinema, 1983, I, 44-53
N. GENOVESE, Il cinema delle origini in Sicilia (1895-1898), 1984, IV, 49-80
L. AUTERA, Pordenone: quando si rideva in silenzio, 1986, I, 66-69
C. CAMERINI, E l'attore diventò un divo, 1986, II, 20-41

Cinema per ragazzi

A. PESCE, Cinema per ragazzi: un falso problema, 1986, I, 76-81

Cinema scientifico

V. TOSI, Matuszewski e Marinescu: due pionieri del cinema, 1983, I, 44-53
— e L. MECACCI, Movimenti oculari e percezioni di sequenze filmiche, 1983, I, 76-87
— Il cinema scientifico, 1985, III, 85-88

Cinematografie nazionali

CECOSLOVACCHIA

M. SESTI, Il cinema cecoslovacco degli anni '80 tra "normalizzazione" e spettacolo, 1986, II, 97-102

GIAPPONE

S. BORELLI, Suzuki e Kinoshita, le "rivelazioni" di Pesaro, 1984, III, 101-103

HONG KONG

M. MÜLLER, Hong Kong: introduzione ai "generi", 1983, III, 95-124

ITALIA

E. COMUZIO, La bella addormentata in camicia nera. La musica per film in Italia durante il fascismo (1930-1944), 1984, II, 31-73
R. ELLERO, Le fortune presunte del cinema italiano in Francia, 1986, I, 60-65

REPUBBLICA FEDERALE TEDESCA

G. SPAGNOLETTI, I "nuovi" tedeschi fra mercato e cultura, 1984, II, 74-84

URSS

R. ELLERO, Il cinema armeno, 1983, I, 93-95
G. BUTTAFAVA, Dal salotto al soviet: il cinema russo prerivoluzionario, 1983, III, 125-147
A. FREZZATO, L'uomo, la natura e la patria nel cinema estone (1912-1947), 1984, III, 69-96
G. BUTTAFAVA, Nel Caucaso e dintorni, 1986, III, 71-82

USA

G. TURRONI, La figurazione del cinema americano, tra fotografia e arte, 1983, I, 54-66
G. FINK, Freedonia: indagini sul territorio, 1983, I, 88-91
C. SALIZZATO, C'era una volta la Warner, 1983, I, 97-100

Cortometraggio

G. ZAGNI, Il lungo sonno del cortometraggio (articolo + documento dell'Unac), 1983, I, 103-106
G. BERNAGOZZI, Teoria e prassi del super8, 1986, III, 83-88

Cronache del C.S.C.

1983, I, 134-146; II, 157-172; III, 198-201; IV, 128-139
1984, I, 142-147; II, 143-144; III, 139-140; IV, 131-135
1985, I, 133-134; II, 126-132; III, 127-130; IV, 124-130
1986, I, 125-133; II, 131; III, 131; IV, 127-129

Economia, industria, mercato

C. SALIZZATO, C'era una volta la Warner, 1983, I, 88-91
E. MAGRELLI (a cura di), Il nuovo Istituto Luce (intervista a Omer Pignatti), 1983, I, 101-102
E. CECCHI, Gli anni della Cines. Inediti dai "Taccuini", 1983, IV, 7-22
G. P. BRUNETTA, Nota frammentaria ai Cines graffiti di Emilio Cecchi, 1983, IV, 23-26
B. TORRI, Il cinema italiano dopo la crisi, 1985, IV, 72-82
A. ZACCONE TEODOSI, Il mercato audiovisivo internazionale fra economia e cultura, 1986, I, 30-55

Festival

ANCONA

B. TORRI, Hollywood verso la televisione nell'America degli anni '50, 1984, I, 123-126

ANNECY
F. GASPARRINI, Annecy: animati da gran voglia di ridere, 1985, III, 80-84

BOLOGNA
M. RAK, L'immagine elettronica fa spettacolo, 1986, II, 75-77

BERLINO
L. TORNABUONI, Berlino: a confronto col passato, 1985, II, 65-68

CANNES
G. CEREDA, Cannes '84: i margini stretti del cinema, 1984, III, 97-99
M. BOLOGNINI, Sulla strada di Cannes, 1985, III, 76-79
T. DELLI COLLI, Noi, la "palma", Tarkovskij, 1986, II, 78-83

CATANIA
PAOLO D'AGOSTINI, Catania: l'Europa tenta di serrare le file, 1984, I, 116-118

CHIANCIANO
B. TORRI, Chianciano: il telefilm europeo affila le armi, 1984, III, 104-106

FERRARA
A. PRUDENZI, Identificazione di un autore: Michelangelo Antonioni. Ferrara 1982-1983, 1983, IV, 73-78

GENOVA
F. GASPARRINI, Genova: il cinema da rianimare, 1984, II, 99-100

LUCCA
F. GASPARRINI, Lucca: animatori senza miracoli, 1986, IV, 89-90

MILANO
A. FARASSINO, Le manifestazioni sul cinema giovane: territori d'incrocio e di confine, 1985, II, 123-125

PESARO
S. BORELLI, Suzuki e Kinoshita, le "rivelazioni" di Pesaro, 1984, III, 101-103
P. PINTUS, Taccuino indiano, 1985, IV, 83-87
G. BUTTAFAVA, Nel Caucaso e dintorni, 1986, III, 71-82

PORDENONE
P. CHERCHI USAI, Pordenone: le profezie di Thomas H. Ince, 1985, I, 75-78
L. AUTERA, Pordenone: quando si rideva in silenzio, 1986, I, 66-69

REGGIO EMILIA
G. P. BRUNETTA, La storiografia italiana: problemi e prospettive (Relazione al convegno "Cinema e storiografia in Europa", Reggio Emilia 1984), 1985, II, 15-36
— Reggio Emilia: il convegno "Cinema e storiografia in Europa", 1985, II, 16-17

SORRENTO
C. COSULICH, Sorrento: il rischio ha pagato, 1984, I, 119-122

TORINO
M. TOMASSINI e S. DELLA CASA, Città della Pieve e Torino: il cinema italiano cerca i giovani, 1985, I, 82-86

URBINO
E. MAGRELLLI, Urbino: l'incertezza del testo, 1984, IV, 104-106
S. PARIGI, Urbino 85: il luogo dello spettacolo, 1985, IV, 106-109
— Urbino: il luogo dello spettacolo - II, 1986, IV, 84-88

VENEZIA
M. ANTONIONI, Perché abbiamo premiato Zanussi, 1984, IV, 7-8
P. PINTUS, *Heimat*: il film evento, 1984, IV, 9-10
C. COSULICH, *Oltre le sbarre*: con provocazione, 1984, IV, 11-14
B. TORRI, *Kaos*: la svolta dei Taviani, 1984, IV, 15-18
P. PINTUS, *Carmen*: i meriti di Rosi, 1984, IV, 19-22
P. DETASSIS, *C'era una volta in America*: Leone e la memoria, 1984, IV, 23-27
G. TINAZZI, *Il futuro è donna*: quando Ferreri inciampa, 1984, IV, 29-31
G. GHIGI, Avati, Comencini, Festa Campanile, Ledda, Risi, Squitieri, Vancini: sette storie di ieri, 1984, IV, 33-38
L. AUTERA, Sezione "De Sica": qualche promessa e una prova matura, 1984, IV, 39-43
E. GHEZZI, Sezione tv: frammenti di mercato, 1984, IV, 46-48
K. ZANUSSI, Perché abbiamo premiato Agnès Varda, 1985, IV, 7-8
R. ELLERO, *Senza tetto né legge*: Agnès Varda e l'idea di libertà, 1985, IV, 9-13
M. MANCIOTTI, *Tangos. El exilio de Gardel*: un musical antiparassitario, 1985, IV, 14-18
E. GHEZZI, *The Lightship*: quando la nave non va, 1985, IV, 19-22
P. DETASSIS, *Dust*: Marion Hänsel fra Edipo e Sudafrica, 1985, IV, 23-25
C. COSULICH, *Yesterday*: Piwowarski e il messaggio "normalizzato", 1985, IV, 27-29
V. SPIGA, *Le soulier de satin*: De Oliveira e l'esprit du théâtre, 1985, IV, 30-33
C. G. FAVA, *Prizzi's Honor*: divertirsi all'antica, 1985, IV, 34-36
P. PINTUS, Italiani in Mostra, 1985, IV, 37-46
L. TORNABUONI, Attori senza trionfo, 1985, IV, 47-50
A. ROBBE-GRILLET, Cari amici di «Bianco e Nero», 1986, IV, 7
R. ELLERO, *Il raggio verde*: il dono della semplicità, 1986, IV, 9-11
G. BUTTAFAVA, *Il colombo selvatico*: come inseguire la poesia altrui, 1986, IV, 13-15
C. COSULICH, *La película del Rey*: divertirsi con stile, 1986, IV, 17-19
— *X*: e la poesia rivitalizza l'erotismo, 1986, IV, 20-21

L. AUTERA, Una "Settimana" avara di sorprese, 1986, IV, 22-29
P. PINTUS, Italiani in Mostra, 1986, IV, 30-46
L. TORNABUONI, Attori di ieri e di oggi: dai romantici ai nuovi volgari, 1986, IV, 47-50
B. TORRI, Rocha, il cineasta totale, 1986, IV, 51-61

VERONA

E. MAGRELLI, Dreyer a Verona, 1985, I, 79-81

VARI

G. FINK, Freedonia: indagini sul territorio, 1983, I, 88-91
R. ELLERO, Il cinema armeno, 1983, I, 93-95
C. SALIZZATO, C'era una volta la Warner, 1983, I, 97-100
G. RONDOLINO, Emilio Cecchi e il cinema: il dibattito continua, 1985, I, 67-71

Film

I numeri di pagina in *corsivo* indicano che il film è soltanto citato

Abbandono, 1985, III, *50-51*
Abel, 1986, IV, *22-23*
Acciaio, 1984, II, *49-50*
Accusata (v. *Accused*)
Accused, (Accusata), 1985, III, *53*
A ciascuno il suo, 1983, IV, *46-48*
Adebar, 1984, I, 34-41
Adolescenza torbida (v. *Susana*)
Aelita, 1983, III, *146*
After Hours (Fuori orario), 1986, III, 89-95
L'âge d'or, 1984, III, *18, 21-22*
Alaverdoba, 1986, III, *72*
Alba tragica (v. *Le jour se lève*)
Albergo nord (v. *Hôtel du Nord*)
Aldis, 1985, IV, *41-42*
Amadeus, 1985, II, 81-85
Amanti di domani (v. *When You Are in Love*)
Amanti perduti (v. *Les enfants du paradis*)
L'amara scienza, 1985, IV, *42-43*
American Graffiti, 1983, III, *65-66*
L'amerikano, 1984, II, *16-18*
Amici per la pelle, 1984, III, *54-56*
Andrej Rublëv, 1986, 68-69
Anemia, 1986, IV, *40-41*
Angel (Angelo), 1985, III, *40*
El angel exterminador (L'angelo sterminatore), 1984, III, *10-11, 13, 30, 32*
Angelo (v. *Angel*)
L'angelo sterminatore (v. *El angel exterminador*)
Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit (t.l.: L'assalto del presente al resto del tempo), 1986, II, 7-10
Ani imoto (Fratello maggiore sorella minore), 1983, IV, *69-70*
Anime sul mare (v. *Souls at Sea*)
Anna e le sue sorelle (v. *Hannah and Her Sisters*)
Anni Luce, 1986, IV, *44*
Gli anni spezzati (v. *Gallipoli*)
L'anno del sole quieto (v. *Rok spokojnego słońca*)
Un anno vissuto pericolosamente (v. *The Year of Living Dangerously*)
A nos amours, 1984, II, *96*
Another Country (La scelta), 1985, III, *95-99*
Another Time, Another Place, 1985, III, *95-99*
Antonio das Mortes/O dragão da maldade contra o santo guerreiro, 1986, IV, *56-57*
Apocalypse Now, 1985, II, *40-42*
Après la répetision (Dopo la prova), 1986, III, 42-48
Ararman outerort oré (L'ottavo giorno della creazione), 1983, I, *95*
Das Arche Noah Prinzip, 1984, II, *79-80*
Arnulf Rainer, 1984, I, 55-63
Ashnan arév (Sole d'autunno), 1983, I, *95*
L'assedio dell'Alcazar, 1985, III, *50*; 1986, III, *38-39*
A trenta secondi dalla fine (v. *Runaway Train*)
Le auto che ingoiarono Parigi (v. *The Cars That Ate Paris*)
L'autografo (v. *Das autogramm*)
Das autogramm (L'autografo), 1984, II, *79*

B

Ballando ballando, 1984, II, 101-106; 1984, III, *137-138*; 1986, III, *64*
Il bandito della Casbah (v. *Pépé-le-Moko*)
Bangiku (Crisantemi tardivi), 1983, IV, *70*
Barravento, 1986, IV, *52-53*
La battaglia di Algeri, 1984, II, *15-16, 18-19, 25-26*
Becky Sharp, 1986, IV, *78-79*
La bella brigata (v. *La belle équipe*)
Bella di giorno (v. *Belle de jour*)
Belle de jour (Bella di giorno), 1984, III, *47-48*
La belle équipe (La bella brigata), 1984, I, *19*
Benvenuta, 1985, I, 101-105
Betrayal (Tradimenti), 1984, II, 111-117
Bianca, 1984, II, *97*
Bittere Ernte (t.l.: Amaro raccolto), 1985, II, *68*
Blu cobalto, 1985, IV, *43-44*
I blues della domenica, 1983, III, *13*; 1985, II, *62-63*
Bal'šaja zelënaja dolina (La grande valle verde), 1986, III, *77*
Broadway Danny Rose, 1985, I, 106-108; 1985, III, *91*
The Buccaneer (I filibustieri), 1985, III, *53*
Buone notizie, 1983, IV, *53*

C

Cabezas cortadas, 1986, IV, *58*
Cancer, 1986, IV, *56*
La canzone dell'amore, 1984, II, *31-32*, *39-40*
Cardillac, 1985, I, *16-36*
Car' Ivan Vasil'evič Groznyj (Lo zar Ivan Vasilievič il terribile) 1983, III, *128-129*
Carmen, 1984, IV, 19-22
Un carnet de bal (Carnet di ballo), 1984, I, *20-21*; 1985, III, *40-41*
Carnet di ballo (v. *Un carnet de bal*)
The Cars That Ate Paris (Le auto che ingoiarono Parigi), 1985, IV, *53-57*
La casa del buon ritorno, 1986, IV, *38*
Un caso d'incoscienza, 1984, IV, *46-47*
Castighi, 1986, IV, *38-40*
C'era una volta in America, 1984, IV, 23-27
C'era una volta un re (v. *La película del rey)*
Cet obscure object du désir (Quell'oscuro oggetto del desiderio), 1984, III, *35*, *48-50*
Chambara fufu (t.l.: I coniugi Scherma), 1983, IV, *58*
Un chien andalou, 1984, III, *13-15*, *31-33*
Chi mi aiuta?, 1984, IV, *43*
Christus, 1983, IV, 109-121
Le ciel est à vous, 1983, IV, *31-38*
Claretta, 1984, IV, 36-38
La classe operaia va in paradiso, 1983, IV, *49-51*
Close Encounters of the Third Kind (Incontri ravvicinati del terzo tipo), 1983, III, *70-71*
Il colombo selvatico (v. *Čužaja, belaja i rjaboj*)
Un colpo di pistola, 1984, I, *129-130*
La competizione (v. *Sostjazania*)
Coraggio servo! (v. *Koshiben gambare*)
La corriera del West (v. *The Cowboy Millionaire*)
Cotton Club, 1985, II, *46-51*
The Cowboy Millionaire (La corriera del West), 1984, III, *54*
Cronaca familiare, 1983, III, *26-30*
Il cuculo nella foresta oscura, 1986, II, *100*
Il cugino americano, 1986, IV, *44*
Cuore, 1984, IV, 34
Cuore puro (v. *Pakeezah*)
Čužaja, belaja i rjaboj (Il colombo selvatico), 1986, IV, 13-15

D

Dagobert, 1984, IV, 36
La danza degli elefanti (v. *Elephant Boy*)
Il deserto dei tartari, 1983, III, 37-40
Désordre, 1986, IV, *24-25*
Detective, 1985, III, *79*
Deus e o diabo na terra do sol, 1986, IV, *53-54*
Dhrupad, 1985, IV, *84*
Diario di una cameriera, (v. *Journal d'une femme de chambre*)
La difesa di Sebastopoli (v. *Oborona Sevastopolja*)
Un dimanche à la campagne (Una domenica in campagna), 1985, I, 87-89
Domani in Alabama (v. *Morgen in Alabama*)
Una domenica in campagna (v. *Un dimanche à la campagne*)
Una domenica sì, 1986, IV, *38*
Domik v Kolomne (La casetta a Kolomna), 1983, III, *129*
La donna delle meraviglie, 1985, IV, *38-39*
Don Pasquale, 1985, III, *50*
Dopo la prova (v. *Après la répetition*)
Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse (Dorian Gray nello specchio della stampa popolare), 1984, II, *84*
Dormire come sognare (v. *Yume miruyôni nemuritai*)
O dragão da maldade contra o santo guerreiro (v. *Antonio das Mortes*)
Duel, 1983, III, *69*
Due soldi di speranza, 1986, II, *42-46*
Dust (Polvere), 1985, IV, 23-25

E

L'eco delle montagne (v. *Yama no oto*)
Edipo re, 1983, III, *156*
Eclisse parziale, 1986, II, *101-102*
Eestimaa (t.l.: Terra estone), 1984, III, *91-92*
El, 1984, III, *39-40*
E la nave va, 1983, IV, 79-84
Elephant Boy (La danza degli elefanti), 1985, III, *57-58*
Les enfants du paradis (Amanti perduti), 1985, III, *44-45*
Enrico IV, 1984, III, 107-110
Enrico V (v. *Henry V*)
Ensayo de un crimen (Estasi di un delitto), 1984, III, *29*, *36*, *44-45*
España una, grande, libre! 1986, III, *30-36*
Estasi di un delitto (v. *Ensayo de un crimen*)
Estate violenta, 1983, III, *20-22*
L'eternel retour (L'immortale leggenda), 1985, III, *42*
E.T. L'extra-terrestre (v. *E.T. The Extra-Terrestrial*)
L'étrange monsieur Victor (Lo strano signor Vittorio), 1983, IV, *33*
E.T. The Extra-Terrestrial, (E.T. L'extra-terrestre), 1983, III, *79-83*

F

Fanny e Alexander (v. *Fanny och Alexander*)
Fanny och Alexander (Fanny e Alexander), 1984, I, 131-138; 1984, II, 97
Il fantasma della libertà (v. *Le phantôme de la liberté*)
La favola del cappello, 1985, II, *61*
Felicita Colombo, 1985, III, *48*

I figli della violenza (v. *Los olvidados*)
I filibustieri (v. *The Buccaneer*)
Filmikaameraga lävi Eesti t.l.: Con la cinepresa per l'Estonia), 1984, III, *84*
La fine del casale Berhaf, 1986, II, *101*
La forza dei sentimenti (v. *Die Macht der Gefühle*)
Fratelli, 1985, IV, *42-43*
Die Frau ohne Körper und der Projektionist (La donna senza corpo e il proiezionista), 1984, II, *82*
Fuori orario (v. *After Hours*)
Furyo, 1984, II, 107-110
Il futuro è donna, 1984, IV, 29-31

G

Gallipoli (Gli anni spezzati), 1985, IV, *63-66*
Geschichten aus den Hunsrückdörfer (t.l.: Storie dai villaggi dell'Hunsrüch), 1985, I, *22*
Geschichten vom Kübelkind (t.l.: Storie della ragazza del bidone), 1985, I, *17*, *36-38*
Geschwindigkeit (t.l.: Volontà), 1985, I, *30*
Il giardino delle illusioni (v. *Der illusionist*)
Ginger e Fred, 1986, I, 82-86
Il gioiello degli Estensi, 1985, II, *61*
I giorni contati, 1983, IV, *44-46*
Giovanna, 1984, II, *12*
Giovinezza, giovinezza, 1984, III, *65-66*
Giuliano l'Apostata, 1985, I, 109-114
Das goldene Ding (t.l.: La casa d'oro), 1985, I, *17-18*
Gone With the Wind (Via col vento), 1986, IV, *79-80*
La grande caccia alla fidanzata (v. *Velikij pochod za nevestoj*)
La grande valle verde (v. *Bolšaja zelënaja dolina*)
The Green Pastures (Pascoli verdi), 1984, I, *10-12*
Guerre stellari (v. *Star Wars*)

H

Hannah and Her Sisters (Anna e le sue sorelle), 1986, III, 96-102
Hanna K., 1984, II, *28-29*
Harry & Son, 1984, II, *96*
Hataraku ikka (Tutta la famiglia lavora), 1983, IV, 65
Heimat, 1984, IV, 9-10; 1985, I, *22-25*, *26-27*, *40-42*
Henry V (Enrico V), 1985, III, *44*; 1986, IV, *81*
Historia do Brasil, 1986, IV, *58*
Homesdale, 1985, IV, *58-59*
Hotel delle ombre, 1986, IV, *42*
Hôtel du Nord (Albergo Nord), 1985, III, *45-46*

I

A idade da terra, 1986, IV, *60-61*
Identificazione di una donna, 1983, I, 114-124
L'idraulico (v. *The Plumber*)
Der illusionist (Il giardino delle illusioni), 1985, II, 73-76
L'immortale leggenda (v. *L'eternel retour*)
Inazuma (Il lampo), 1983, IV, *68-69*
L'inceneritore, 1984, IV, *40*
Incontri ravvicinati del terzo tipo (v. *Close Encounters of the Third Kind*)
Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto, 1983, IV, *49*
L'infanzia di Ivan (v. *Ivanovo detstvo*)
Ivan Groznij (Ivan il Terribile), 1985, III, *44*
Ivan il Terribile (v. *Ivan Groznij*)
Ivanovo detstvo (L'infanzia di Ivan), 1986, IV, *65-68*

J

Jääminek (t.l.: Lo sghiacciarsi), 1984, II, *85-86*
Jäljed (t.l.: Tracce), 1984, II, *88-89*, *91*
Jocelyn, 1984, III, 112-117
Journal d'une femme de chambre (Diario di una cameriera), 1984, III, *40-42*
Le jour se lève (Alba tragica), 1984, III, *46*
Jud Süss (Süss l'ebreo), 1985, III, *51-52*
Jüri Rumm, 1984, III, *79-82*

K

Kagiri naki hodo (Strada senza fine), 1983, IV, *61*
Kalurid (t.l.: Pescatori), 1984, III, *86*
Kaos, 1984, IV, 15-18
Kapò, 1984, II, *14*
Karujaht (La caccia dell'orso), 1984, III, *75-76*
Katok i skrypka (Il rullo compressore e il violino), 1986, IV, *65*
Kevade unelm (t.l.: Sogno di primavera), 1984, III, *78*
The Killing Fields (Urla del silenzio), 1985, II, 77-80
Kimi to wakerete (Dopo la nostra separazione), 1983, IV, *60-62*
Kire lained (t.l.: Onde di passioni), 1984, III, *87*
Klassenverhältnisse (Rapporti di classe), 1984, II, *80-81*
Kommunikation (t.l.: Comunicazione), 1985, I, *29-30*
Koshiben gambare (Coraggio servo!), 1983, IV, *58-60*
Krasnye d'iavuljata (I diavoletti rossi), 1983, III, *145-146*
Kuressaare, 1984, III, *85*

L

The Last Wave (L'ultima onda), 1985, IV, *62-63*
La leggenda della fortezza di Suram (v. *Suramskoj kreposti*)
Lenesome (Primo amore), 1985, III, *39-40*
Il leone ha sette teste (v. *Der leone have sept cabeças*)

Der leone have sept cabeças (Il leone ha sette teste), 1986, IV, *57-58*
The Lightship (La nave-faro), 1985, IV, 19-22
Love Streams, 1984, II, *97*
Luciano Serra pilota, 1984, I, *14-15*
Lumière d'été, 1983, IV, 31-38
Luna di novembre (v. *Novembermond*)

M

Maccheroni, 1986, I, 100-103; 1986, III, *67*
Die Macht der Gefühle (La forza dei sentimenti), 1983, IV, 102-108
Mademoiselle Docteur (Mademoiselle Docteur / Salonicco nido di spie), 1985, III, *38-39*
The Magnificent Brute (Il magnifico bruto), 1985, III, *53-54*
Il magnifico bruto (v. *The Magnificent Brute*)
Il mago di Oz (v. *The Wizard of Oz*)
Mahlzeiten (t.l.: Pasti), 1985, I, *15, 35-36*
La malattia del vivere, 1985, IV, *44*
Malcolm, 1986, IV, *23*
Malombra, 1984, II, *45*
Mamma Ebe, 1985, IV, *39-41*
Manhattan, 1985, III, 90
Le mani sporche, 1983, IV, *53*
Marcella, 1985, III, *48*
Maria's Lovers, 1985, I, 95-97
Massey Sahib,1986, IV, *28-29*
Mati manas (Mente di creta), 1985, IV, *87*
Maya Darpan (Lo specchio dell'illusione), 1985, IV, *84-85*
Mayerling, 1985, III, *49*
La mazurca di papà, 1984, I, *15*
Meachorei hasoragim (Oltre le sbarre), 1984, IV, 11-14
Medea, 1985, III, *21-24*
Mente di creta (v. *Mati manas*)
Mentre Parigi dorme (v. *Les portes de la nuit*)
Il mercato delle facce, 1985, II, *63*
Meshi (t.l.: Il pasto), 1983, IV, *66-67*
La messa è finita, 1986, I, 96-99
Mest' kinematografičeskogo operatora (La vendetta dell'operatore cinematografico), 1983, III, *140*
Metropolis, 1985, I, 91-93
Metskannikesed (t.l.: Viale di bosco), 1984, II, *88-89*
La mia Africa (v. *Out of Africa*)
Michael, 1985, IV, *58*
Midareru (t.l.: Desiderio), 1983, IV, *72*
Mi ktor yerkink (t.l.: Un pezzo di cielo), 1983, I, *95*
Milizia, 1986, III, *36*
Miniature, 1985, II, *61*
Mishima, 1985, III, *79*; 1986, III, 103-108
Il mistero del Morca, 1984, IV, *40-41*
The Mission, 1986, II, *82-83*
M. Klein, 1984, II, *15, 23-24*
Il Mondo Nuovo, 1986, III, *66*
Morte allo spettatore (v. *Tod dem Zuschauer*)
Morgen in Alabama (Domani in Alabama), 1984, II, *78-79*
Morte di un amico, 1984, III, *58-59*
Mosaik im vertrauen, 1984, I, 27-33

N

Nahapet, 1983, I, *94-95*
La nave-faro (v. *The Lightship*)
Nella neve sciolta il suono del ruscello (v. *V talom snege zvon ruč'jà*)
La neve nel bicchiere, 1984, IV, 38
Niemanns Zeit (Il tempo di Niemann), 1985, II, *67*
Nipernaadi (t.l. Cercatore d'avventure), 1984, II, *89-90*
Nocturno (Notturno), 1985, III, *37-38*
Notturno (v. *Nocturno*)
Noi tre, 1984, IV, 33
No pasaran, 1986, III, *30-31, 34*
Nostalghia, 1983, IV, 95-101; 1986, IV, *74-76*
Una notte di pioggia, 1984, IV, *42-43*
La notte di San Lorenzo, 1983, I, 107-113
Novembermond (Luna di novembre), 1985, II, *67-68*
Nucleo Zero, 1984, IV, *46*
La nuit fantastique (La notte fantastica), 1985, III, *42*
La notte fantastica (v. *La nuit fantastique*)

O

Oborona Sevastopolja (La difesa di Sebastopoli), 1983, III, 131-133
Odissea nuda, 1984, III, *59-60*
Offret (*Sacrificatio*), 1986, II, *82-83*; 1986, IV, *63, 76-77*
Oltre l'amore, 1985, III, *50*
Oltre le sbarre (v. *Meachorei hasoragim*)
Los olvidados (I figli della violenza), 1984, III, 43-44
Ombre rosse (v. *Stagecoach*)
One from the Heart (Un sogno lungo un giorno), 1985, II, 42-46
Onna ga kaidan o agaru toki (t.l.: Quando una donna sale le scale), 1983, IV, *71-72*
L'onore dei Prizzi (v. *Prizzi's Honor*)
Ossessione, 1984, II, *45*; 1986, III, *40*
Otac na sluzbenom putu (Papà è... in viaggio d'affari), 1985, III, *77*; 1986, II, 109-112
Otec Sergij (t.l.: Padre Sergio), 1983, III, *143-144*
Otome-gokoro sanin shimai (t.l.: Tre sorelle dal cuore puro), 1983, IV, *62*
Out of Africa (La mia Africa), 1986, II, 104-108
The Outsiders (I ragazzi della 56ma Strada), 1985, II, *52-56*

P

Päikese lapsed (t.l.: I figli del sole), 1984, III, *88*
Pakeezah (Cuore puro), 1985, IV, *86*
Palcoscenico (v. *Stage Door*)
Papà è... in viaggio d'affari (v. *Otac na sluzbenom putu*)
Paris, Texas, 1984, II, *96*; 1985, II, 87-89
Pascoli verdi (v. *The Green Pastures*)
Passion, 1985, I, 98-100
Pattes blanches, 1983, IV, *31-39*
Pause!, 1984, I, 73-80
La peccatrice, 1984, II, *42*; 1985, III, *51*
Pel di carota (v. *Poil de carotte*)
La película del Rey (C'era una volta un re), 1986, IV, 17-19
Pépé-le-Moko (Il bandito della Casbah), 1984, I, *20*
Le phantôme de la liberté (Il fantasma della libertà), 1984, III, *20*
Pianoforte, 1984, IV, *40*
Picnic ad Hanging Rock (v. *Picnic at Hanging Rock*)
Picnic at Hanging Rock (Picnic ad Hanging Rock), 1985, IV, *59-62*
Pikovaja dama (t.l.: La dama di picche), 1983, III, *143*
La piovra (ep. Un delitto), 1984, IV, *47-48*
Pirata!, 1984, IV, *42*
Pirosmani, 1986, III, *73*
Poil de carotte (Pel di carota), 1984, I, *21-22*
Pontcarral, colonel d'empire (L'ultimo bacio), 1985, III, *42*
Les portes de la nuit (Mentre Parigi dorme), 1985, III, *46*
Porto, 1984, II, 119-129; 1985, I, *129-132*
Il porto delle nebbie (v. *Quais des brumes*)
Portret Doriana Greja (t.l.: Ritratto di Dorian Gray), 1983, III, *139-140*
Il postiglione della steppa (v. *Der Postmaister*)
Der postmaister (Il postiglione della steppa), 1985, III, *51-52*
The Plumber (L'idraulico), 1985, IV, *55-57*
I predatori dell'arca perduta (v. *Raiders of the Lost Ark*)
Prénom Carmen, 1983, IV, 85-94
La prima notte di quiete, 1983, III, 37
Primo amore (v. *Lenesome*)
Prizzi's Honor (L'onore dei Prizzi), 1985, IV, 34-36
La proprietà non è più un furto, 1983, IV, *51*
Il processo (v. *Der Prozess*)
Il processo di Tokyo (v. *Tokyo saiban*)
Der Prozess (Il processo), 1985, II, *67*
Pugilatori, 1985, II, *61-62*
The Purple Rose of Cairo (La rosa purpurea del Cairo), 1985, III, 89-94
Putešestvie molodogo kompozytora (Il viaggio del giovane compositore), 1986, III, *75*

Q

Quai des brumes (Il porto delle nebbie), 1985, III, *45*
45° parallelo, 1986, IV, *40*
Il quartiere delle gheise (v. *Yoshiwara*)
Queimada, 1984, II, *19-21*
Quell'oscuro oggetto del desiderio (v. *Cet obscure object du désir*)

R

Racconto del quartiere, 1985, II, *61*
La ragazza con la valigia, 1983, III, *22-26*
Le ragazze di San Frediano, 1983, III, *15, 19-20*
I ragazzi della 56ma Strada (v. *The Outsiders*)
I ragazzi della periferia sud, 1985, IV, *44-45*
Il ragazzo di Ebalus, 1984, IV, *40*
Il raggio verde (v. *Le rayon vert*)
The Raiders of the Lost Ark (I predatori dell'arca perduta), 1983, III, *73-78*
Ran, 1986, I, 87-90
Rapporti di classe (v. *Klassenverhältnisse*)
Le rayon vert (Il raggio verde), 1986, IV, 9-11
Regalo di Natale, 1986, IV, *33-34*
Die Reise nach Wien (t.l.: Il viaggio a Vienna), 1985, I, *18-20, 38*
Remorques (Tempesta), 1983, IV, *31-37*
Return of the Jedi (Il ritorno dello Jedi), 1983, III, *83-86*
Il risveglio di Paul, 1985, IV, *44*
Il ritorno dello Jedi (v. *Return of the Jedi*)
Rok spokojnego slonća (L'anno del sole quieto), 1984, IV, *7-8*
Roma città aperta, 1985, III, *43-44*
Romance, 1986, IV, *34*
Una romantica avventura, 1985, III, *51*
La rosa purpurea del Cairo (v. *The Purple Rose of Cairo*)
Il rullo compressore e il violino (v. *Katok i skrupka*)
Rumble Fish (Rusty il selvaggio), 1985, II, 52-58
Runaway Train (A trenta secondi dalla fine), 1986, IV, *63*
Rusty il selvaggio (v. *Rumble Fish*)

S

Sacrificatio (*Offret*), 1986, II, 82-83; 1986, IV, *63, 76-77*
Salonicco nido di spie (v. *Mademoiselle Docteur*)
Sangue gitano (v. *Wings of Morning*)
Il sapore del grano, 1986, IV, *40*
Uno scandalo perbene, 1984, IV, 34-35
La scelta (v. *Another Country*)
Der Schlaf der Vernunft (Il sonno della ragione), 1984, II, *83*
Der Schneider von Ulm (t.l.: Il sarto di Ulm, 1985, I, *20-22, 40*
Schwechater, 1984, I, 41-55

Sans toit ni loi (Senza tetto né legge), 1985, IV, 9-13
Scipione l'Africano, 1984, I, *13-14*
La seconda notte, 1986, IV, *36-38*
Sed'maja pulja (La settima pallottola), 1986, III, *76*
Seduto alla sua destra, 1983, III, *33*
Il seduttore, 1984, III, *52-54*
Segreti, segreti, 1985, III, 100-104
Sembra morto... ma è solo svenuto, 1986, IV, *34-35*
Sentinelle di bronzo, 1984, I, *12-13*
Senza tetto né legge (v. *Sans toit ni loi*)
Serenata da un soldo, 1983, III, *13*; 1985, II, *63*
La settima pallottola (v. *Sed'maja pulja*)
Il signor Max, 1984, I, *16*; 1985, III, *49-50*
Silkwood, 1984, II, *97*
Simon del deserto (v. *Simon del desierto*)
Simon del desierto (Simon del deserto), 1984, III, *35-36*, *42-43*
Smog, 1984, III, *61-64*
Sogni e bisogni, 1984, IV, *48*
Un sogno lungo un giorno (v. *One from the Heart*)
Solaris, 1986, IV, *69-70*
Le soldatesse, 1983, III, *31-33*
Soldati in città, 1985, II, *64*
Il sonno della ragione (v. *Der Schlaf der Vernunft*)
Sorrida... prego!, 1983, III, *13-14*
Il sospetto, 1984, II, *22-23*
Sostjazanie (La competizione), 1986, III, *76*
Sotto il sole di Roma, 1986, II, *46*
Le soulier de satin, 1985, IV, *30-33*
Souls at Sea (Anime sul mare), 1985, III, *52*
Lo specchio (v. *Zerkalo*)
Lo specchio dell'illusione (v. *Maya Darpan*)
Speriamo che sia femmina, 1986, I, 92-95
Spiaccichiccicatelo, 1984, IV, *40*
Squadrone bianco, 1984, II, *47-48*
Stagecoach (Ombre rosse), 1985, III, *42-43*
Le stagioni (v. *Vremena goda*)
Star Wars (Guerre stellari), 1983, III, *73*
La stazione, 1985, II, *63-64*
Stazione Termini, 1983, III, *12*
Sten'ka razin, 1983, III, *127-128*
Lo strano signor Vittorio (v. *L'étrange monsieur Victor*)
Stunde null (t.l.: Ora zero), 1985, I, *20-39*
Sugarland Express, 1983, III, 67-68
Susana (Adolescenza torbida), 1984, III, *35-39*
Süss l'ebreo (v. *Jud Süss*)
Stage Door (Palcoscenico), 1984, I, *18*
Stalker, 1986, IV, *72-73*
La Storia, 1986, IV, *31-33*
Storia d'amore, 1986, IV, *31-33*
Una storia d'amore, 1984, I, *23*
Suramskoj kreposti (La leggenda della fortezza di Suram), 1986, III, *77-82*
Surma hind küsi surnutelt (t.l.: Il prezzo della morte chiedilo ai morti), 1984, II, *88*
Suspense, 1986, III, 111-118

T

Talv (t.l.: Inverno), 1984, III, *83-84*
Tangos. El exilio de Gardel, 1985, IV, 14-18
Tempesta (v. *Remorques*)
Il tempo di Niemann (v. *Niemanns Zeit*)
Terms of Endearment (Voglia di tenerezza), 1984, II, *95-96*
Terra di nessuno, 1984, IV, 107-120
Terra em transe, 1986, IV, *54-56*
La terra trema, 1985, III, *46-48*
Il testimone (v. *Witness*)
Tex e il signore degli abissi, 1985, IV, *45*
The Thin Man (L'uomo ombra), 1985, III, *52-53*
THX 1138 (L'uomo che fuggì dal futuro), 1983, III, *69*
Tod dem Zuschauer (Morte allo spettatore), 1984, II, *84*
Todo Modo, 1983, IV, *52-53*
Tokyo-ga, 1986, II, 113-115
Tokyo saiban (Il processo di Tokyo), 1985, II, *66-67*
Tradimenti (v. *Betrayal*)
Un tranquillo posto di campagna, 1983, IV, *48*
Triptich (Trittico), 1986, III, *76-77*
Tristana, 1984, III, *16*, *45-47*
Trittico (v. *Triptich*)
Tsuma yo bara no yoni (t.l.: Moglie, sii come una rosa), 1983, IV, *63-65*
Tuuline rand (t.l.: La riva dei venti), 1984, II, *87-88*, *91*

U

Ukigumo (t.l.: Nubi fluttuanti), 1984, IV, 70-71
L'ultima mazurca, 1986, IV, 42
L'ultima nemica, 1985, III, *51-52*
L'ultima onda (v. *The Last Wave*)
L'ultimo bacio (v. *Pontcarral, colonel d'Empire*)
Unsere Afrikareise, 1984, I, 64-73
L'uomo che fuggì dal futuro (v. *THX 1138*)
L'uomo ombra (v. *The Thin Man*)
Urla del silenzio (v. *The Killing Fields*)

V

Varia Vision, 1985, I, *12-14*
Velikij pochod za nevestoj (La grande caccia alla fidanzata), 1986, III, *73*
Vial col vento (v. *Gone With the Wind*)
Il viaggio del giovane compositore (v. *Putešestvie molodogo kompozytora*)
Vie et Passion de Notre Seigneur Jesus-Christ, 1985, III, 105-112
Vigased Pruudid (t.l.: Le fidanzate sciancate), 1984, III, *79*
Viridiana, 1984, III, *42*

Voglia di tenerezza (v. *Terms of Endearment*)
Voglio tradire mio marito!, 1986, IV, 99-108
Vremena goda (Le stagioni), 1986, III, *77*
V talom snege zvon ruč'jà (Nella neve sciolta il suono del ruscello), 1986, III, *76*
Walls of Glass, 1986, IV, *23-24*
When you Are in Love (Amanti di domani), 1985, III, 53
Wings of Morning (Sangue gitano), 1985, III, *54*
Witness (Witness. Il testimone), 1985, IV, *52-53, 68-69*
Witness. Il testimone (v. *Witness*)
The Wizard of Oz (Il mago di Oz), 1986, IV, *80*

X

X, 1986, IV, 20-21

Y

Yama no oto (L'eco delle montagne), 1984, IV, *70*
Ybris, 1984, IV, 35
The Year of Living Dangerously (Un anno vissuto pericolosamente), 1985, IV, *52, 66-67*
Yesterday, 1985, IV, 27-29
Yo goto no yume (t.l.: Sogni di ogni notte), 1983, IV, *60-62*
Yoshiwara (Yoshiwara, il quartiere delle gheise), 1985, III, *40*
Yucatan, 1985, I, *10*
Yume miruyôni nemuritai (Dormire come sognare), 1986, IV, *26-27*

Z

Zelig, 1985, III, *89-91*
Zerkalo (Lo specchio), 1986, IV, *70-71*
Žizn' v smerti (t.l.: La vita nella morte), 1983, III, *139*
Žizn' za žizn' (t.l.: Vita per vita), 1983, III, *137-139*

Intellettuali e cinema

G. VISENTINI, Al cinema con Mario Pannunzio, 1984, I, 7-25
G. RONDOLINO, Emilio Cecchi e il cinema: il dibattito continua, 1985, I, 67-71
P. INGRAO, Al C.S.C. con Umberto Barbaro, 1985, II, 7-14

Lettere a «Bianco e Nero»

F. SCARPELLI, Citando, citando, 1984, III, 137-138
C. LIZZANI, Caro «Bianco e Nero», 1984, IV, 128-130
E. MANCINI, Il *Porto* delle polemiche, 1985, I, 130-131
G. CINCOTTI, Il *Porto* delle polemiche, 1985, I, 131-132
A. FARASSINO, Le manifestazioni sul cinema giovane: territori d'incrocio e di confine, 1985, II, 123-125
S. MASI, Lo schedario delle riviste di cinema: uno strumento da completare, 1985, III, 125
F. ROSI, I giovani e il cinema italiano, 1985, IV, 123
G. RONDOLINO, Il giovane cinema torinese, 1986, I, 121-124
R. ELLERO, Il giovane cinema veneto: una breccia nel muro della diffidenza, 1986, II, 129-130
F. MONTINI, Le scommesse del giovane cinema romano, 1986, III, 129-130
U. PIRRO, Le scelte dei giovani sceneggiatori italiani, 1986, IV, 125-126

Libri

AA.VV.: *Ombre silenziose. Materiali per una storia del cinema muto*, 1983, II, 154
— *Vitaliano Brancati fra scena e schermo*, 1983, III, 196
— *L'immagine in me nascosta. Richard Wagner: un itinerario cinematografico*, 1983, III, 196-197
— *Genova in celluloide. Luoghi, protagonisti, storie*, 1984, I, 139-140
— *Esthétique du film*, 1984, II, 137
— *Hollywood verso la televisione*, 1984, II, 137
— *Andrei Tarkovsky*, 1984, II, 139
— *Città e Metropoli: le culture, i conflitti*, 1984, III, 133
— *Hollywood: lo studio system*, 1985, II, 113-116
— *Hollywood verso la televisione*, 1985, II, 113-116
— *Hollywood in progress*, 1985, II, 113-116
— *Sei soggetti per il cinema*, 1985, II, 122
— *1930s. La frontiera urbana nell'America del New Deal*, 1985, III, 119-120
— *Théo Angelopoulos*, 1985, III, 124
— (a cura di): *Il rosa e il nero: Cinema francese 1970-1985*, 1985, IV, 116-117
— *Le avventurose storie del cinema indiano - 1. Scritture e contesti*, 1985, IV, 117
— *Le avventurose storie del cinema indiano - 2. Estetiche e industria*, 1985, IV, 117
— *Otto Messmer & Felix the Cat*, 1985, IV, 119
— *Federico Fellini - Leone d'oro Venezia 1985*, 1985, IV, 120

AA.VV.: *Tonino Guerra*, 1985, IV, 120-121
— *Le roman de François Truffaut*, 1986, I, 114-115
— *Le dive*, 1986, I, 119-120
— *Emilio Cecchi*, 1986, I, 120-121
— *Un regard retrouvé - Auteurs et acteurs du cinéma de Trieste*, 1986, II, 123-124
— *Local Heroes*, 1986, II, 125-126
— *Johan van der Keuken - Voyage à travers les tours d'une spirale*, 1986, III, 124-125
— *Fassbinder*, 1986, III, 125
— *La cinepresa e la storia. Fascismo antifascismo guerra e resistenza nel cinema italiano*, 1986, IV, 119
— *Incubi americani 68-86*, 1986, IV, 120
— *Il cinema delle repubbliche asiatiche sovietiche. - 1. Kazakistan, Kirghizistan, Tagikistan, Türkmenistan, Uzbekistan*, 1986, IV, 121
— *Il cinema delle repubbliche transcaucasiche sovietiche - 2. Armenià, Azerbaigian, Georgia*, 1986, IV, 121
R. Abel: *French Cinema - the First Wave 1915-1929*, 1985, II, 118
A. Abruzzese (a cura di): *Ai confini della serialità*, 1985, I, 115-120
A. Achilli (a cura di): *Dimensione Diva. Il mestiere dell'attrice*, 1985, I, 124
D. Allen: *Finally Truffaut*, 1986, IV, 121
W. Allen: *Io e Annie*, 1985, I, 126
L. Allori: *Guida al linguaggio del cinema*, 1986, II, 128
H. Almoina: *Bibliografia del Cine Mexicano*, 1986, III, 121
C. W. Anderson: *Science Fiction Films of the Seventies*, 1986, III, 122
L. Anderson: *John Ford*, 1986, I, 115
D. Andrew: *Concepts in Film Theory*, 1985, II, 117-118
— *Film in the Aura of Art*, 1985, II, 117-118
A. Aprà, R. Redi (a cura di): *Sole - Soggetto, sceneggiatura, note per la realizzazione*, 1986, I, 114
M. Argentieri: *Il film biografico*, 1984, III, 123-125
— e A. Turchini: *Cinema e vita contadina - "Il mondo degli ultimi" di Gian Butturini*, 1984, III, 135
— *Cinema. Storia e miti*, 1984, IV, 121
D. Arijon: *Grammar of the Film Language*, 1983, II, 156
G. Aristarco: *L'utopia cinematografica*, 1984, IV, 121
R. Armes: *French Cinema*, 1985, III, 121
R Arnheim: *Film come arte*, 1983, III, 186-193
C. Asciuti e R. F. Esposito: *Il cinema fantasy*, 1985, III, 122
S. Bach: *Final cut - Dreams and Disaster in the Making of Heaven's Gate*, 1986, II, 127
P. Baldelli: *Luchino Visconti*, 1983, I, 132-133
A. Baldi, C. Camerini, M. Zambelli (a cura di): *La storia nel cinema. Film italiani dal 1905 al 1980*, 1985, I, 123
Baldwin, D. S. McVoy: *Cable communication*, 1984, II, 132-135
B. Ballarini: *Folco Quilici: un mestiere come avventura*, 1986, III, 124
B. Bandini, D. Baroncelli (a cura di): *"Fallit imago". Meccanismi, fascinazioni e inganni dello specchio*, 1984, IV, 125
A. Barbera, S. Della Casa (a cura di): *Michael Snow*, 1986, III, 127
— S. Cortellazzo, D. Tomasi (a cura di): *New York, New York. La città, il mito, il cinema*, 1986, IV, 120-121
G. Barlozzetti e M. Zecchini: *Ciak, lezione! Cinema, scuola e professionalità*, 1984, II, 141-142
A. Bazin: *Le cinéma français de la libération à la Nouvelle Vague (1945-1958) 1983, IV, 126*
R. Bell-Meterau: *Hollywood Androgyny*, 1985, IV, 119
P. Belluso e F. Merkel: *Rock-Film. In 450 film, trent'anni di cinema e rock*, 1985, I, 124
J. Belton: *Cinema Stylists*, 1984, III, 129
R. Benayoun: *John Huston*, 1986, III, 125
A. Bencivenni: *Luchino Visconti*, 1983, II, 154
G. Bendazzi: *Woody Allen*, 1984, III, 129
A. Bennet: *A Private Function*, 1986, II, 126
A Bergala (a cura di): *Roberto Rossellini, Le cinéma révélé*, 1985, I, 126
— e M. Chevrie, S. Toubiana (a cura di): *Il romanzo di François Truffaut*, 1986, II, 121-122
R. Bergan: *Glamorous Musicals - Fifty Years of Hollywood's Ultimate Fantasy*, 1985, I, 124
G. Bernagozzi (a cura di): *Il cinema allo specchio. Appunti per una storia del documentario*, 1986, I, 111
A. Bernardi: *L'arte dello scandalo - "L'âge d'or" di Luis Buñuel*, 1984, IV, 123
S. Bernardi (a cura di): *Si fa per ridere ma è una cosa seria*, 1986, III, 124
A. Bernardini: *Cinema muto italiano. Ambiente, spettacoli e spettatori, 1986-1904*, 1983, I, 125-131
— *Cinema muto italiano. Industria e organizzazione dello spettacolo 1905-1909*, 1983, I, 125-131
— *Cinema muto italiano. Arte, divismo e mercato 1910-1914*, 1983, I, 125-131
— e V. Martinelli: *Roberto Roberti direttore artistico*, 1986, II, 116
— e Vittorio Martinelli (a cura di): *Francesca Bertini (1892-1985)*, 1986, I, 119
— *Ugo Tognazzi*, 1986, I, 120
— e J.A. Gili: *Le cinéma italien de "La prise de Rome" (1905) à "Rome ville ouverte" (1945)*, 1986, II, 124
M. Bernardo: *La macchina del cinematografo*, 1984, II, 136-137

P. Bertelli: *L'arma dello scandalo. L'anarchia nel cinema di Luis Buñuel*, 1986, I, 117
P. Bertetto: *Il cinema più brutto del mondo. Il cinema italiano oggi*, 1983, I, 132
— (a cura di): *Il cinema d'avanguardia 1910-1930*, 1984, II, 142
— e G. Celant (a cura di): *Velocittà*, 1986, III, 123-124
C. Bertieri, A. Giannarelli, V. Rossi (a cura di): *L'ultimo schermo - cinema di guerra, cinema di pace*, 1984, IV, 121-122
G. Bettetini: *La conversazione audiovisiva. Problemi dell'enunciazione filmica e televisiva*, 1984, III, 135
— *L'occhio in vendita. Per la logica e un'etica della comunicazione audiovisiva*, 1985, IV, 117-118
L. Betti, G. Raboni, F. Sanvitale (a cura di): *Pier Paolo Pasolini*, 1986, II, 123
C. Biarese, A. Tassone: *I film di Michelangelo Antonioni*, 1985, II, 121
C. Bittau: *Il manuale di videoregistrazione*, 1985, I, 127
G. Blasi: *Televisione e regia - Conversazioni con Ugo Gregoretti*, 1986, IV, 124
M. Bliss: *Brian De Palma*, 1984, II, 138
F. Bolzoni: *Quando De Sica era Mister Brown*, 1985, II, 121-122
— *I film di Francesco Rosi*, 1986, III, 125
P. Bondanella: *Italian Cinema, from Neorealism to the Present*, 1983, III, 195-196
J. Boorman: *Money into Light - The Emerald Forest*, 1986, II, 126
R. Borde: *Les cinémathèques*, 1983, IV, 124
S. Borelli: *Nikita Mikhalkov*, 1983, II, 154
F. Borghini: *Mario Monicelli, Cinquant'anni di cinema*, 1986, I, 117
F. Borin (a cura di): *Carlos Saura*, 1984, IV, 123
M. Boujut: *Wim Wenders*, 1983, I, 132
C. Bounia-Mercier: *Michèle Morgan*, 1984, II, 140
J-L. Bourget: *Robert Altman*, 1983, I, 132
— *Il cinema americano da David W. Griffith a Francis F. Coppola*, 1986, I, 110-111
A. Brady: *Union List of Film Periodicals*, 1985, I, 126
R. Bresson: *Note sul cinematografo*, 1986, IV 109-112
J. Briley: *Gandhi - The Screenplay*, 1984, II, 141
D. Brode: *The films of Dustin Hofmann*, 1984, III, 134
— *Woody Allen - His Films and Career*, 1986, II, 122
G. P. Brunetta: *Storia del cinema italiano 1895-1945*, 1983, I, 125-131;
— *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni ottanta*, 1983, I, 125-131
— (a cura di): *Stanley Kubrick. Tempo, spazio, storia e mondi possibili*, 1985, IV, 119-120
— *La guerra lontana. La prima guerra mondiale e il cinema tra i tabù del presente e la creazione del passato*, 1986, I, 111
E. Bruno: *I film e l'oggetto*, 1984, III, 131
— (a cura di): *Luis Buñuel*, 1984, IV, 123
L. Buñuel: *Dei miei sospiri estremi*, 1983, IV, 125
M. Buzzone: *Piccolo grande schermo. Dalla televisione alla telematica*, 1984, III, 134-135
G. Calzolari e P. Pedretti (a cura di): *Pietro Bianchi il portoghese discreto*, 1986, I, 121
D. Cammarota: *I vampiri. Arte-Cinema-Folclore-Letteratura-Teatro-Storia e altro*, 1985, III, 123
— *Il cinema di Totò*, 1986, II, 122
C. W. Campbell: *Real America and World War I - A Comprehensive Filmography and History of Motion Pictures in the United States*, 1986, III, 121
G. Canova e F. Malagnini: *Australia "New-Wave"*, 1985, III, 120
V. Caprara: *Samuel Fuller*, 1986, I, 117
R. Cannavo, H. Quiqueré: *Yves Montand*, 1984, III, 134
A. Canziani: *Visconti oggi*, 1984, IV, 124-125
M. T. Carbone: *I luoghi della memoria: Harold Pinter, sceneggiatore per il cinema di Losey*, 1986, IV, 123-124
J. Card: *Clark Gable*, 1986, IV, 124
M. Cardillo: *Il duce in moviola. Politica e divismo nei cinegiornali e documentari "Luce"*, 1984, I, 139
— (a cura di): *Da Quarto a Cinecittà*, 1985, IV, 122
P. Carey, R. Lawrence: *Bliss - The film*, 1986, II, 125
A. Carotenuto: *L'autunno della coscienza. Ricerche psicologiche su Pier Paolo Pasolini*, 1986, I, 117-118
E. Carrère: *Werner Herzog*, 1983, I, 132
F. Casetti: *Un'altra volta ancora*, 1984, IV, 126
— (a cura di): *L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, 1985, I, 115-120
— *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, 1986, II, 116-120
F. Cauli: *Eduardo e il cinema*, 1986, I, 118-119
C'era il cinema. L'Italia tra Otto e Novecento, 1984, III, 133-134
M. Chekhou: *To the Actor - On the Technique of Acting*, 1985, IV, 121
P. Cherchi Usai: *Georges Méliès*, 1984, II, 138
— e L. Jacob (a cura di): *Thomas H. Ince. Il profeta del Western*, 1985, I, 125
— e L. Jacob (a cura di): *I comici del muto italiano*, 1986, I, 111-112
G. Chiesa: *La New Wave - L'ultimo cinema newyorkese*, 1986, I, 112
M. Ciment: *John Boorman*, 1986, II, 122
Il cinema, 1985, II, 121
Il cinema delle isole (a cura del Laboratorio Immagine Donna), 1984, III, 132-133

Cinema & Jazz (a cura dell'Assessorato alla cultura del comune di Venezia e del Teatro la Fenice), 1985, III, 124
N. Cirasola (a cura di): *Da Angelo Musco a Massimo Troisi*, 1983, II, 156
L. Codelli (a cura di): *Sergio Amidei - Soggetti cinematografici*, 1986, I, 121
Col ferro e col fuoco. Rassegna di film sul lavoro, 1985, II, 118-119
J. Collett: *François Truffaut*, 1986, III, 125
E. Comuzio: *Raoul Walsh*, 1983, II, 154
S. Consiglio e F. Ferzetti: *La bottega della luce*, 1983, IV, 122-123
S. Cortellazzo, D. Giuffrida, D. Tomasi (a cura di): *Hitchcock e gli Hitchcockiani*, 1986, I, 115
— e D. Tomasi: *Agatha Christie il giallo il cinema*, 1986, III, 125-126
A. Costa (a cura di): *La meccanica del visibile. Il cinema delle origini in Europa*, 1984, II, 136
D. P. Costello: *Fellini's Road*, 1984, III, 129
P. Cowie: *Swedish Cinema, from "Ingeborg Holm" to "Fanny and Alexander"*, 1985, IV, 117
M. Cresci e L. Mazzacane: *Lezioni di fotografia*, 1984, II, 141
L. Cros: *Les images retournées*, 1983, I, 132
J. Curtis: *James Whale*, 1984, II, 138
A. D'Alessandro: *La serialità nel cinema e nella televisione*, 1984, IV, 127
M. D'Amico: *La commedia all'italiana. Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1947*, 1986, III, 119-120
S. Daney: *Ciné-Journal 1981-1986*, 1986, III, 122
F. D'Angelo: *Wim Wenders*, 1983, II, 154
S. D'Arbela: *Messaggio dallo schermo*, 1986, III, 120-121
D. Davis: *Stars!*, 1984, III, 134
G. Debenedetti: *Al cinema* (a cura di L. Micciché), 1984, II, 131-132
O. De Fornari: *Tutti i film di Sergio Leone*, 1984, IV, 123-124
L. De Giusti: *I film di Luchino Visconti*, 1986, I, 115-116
D. De Kerkhove e A. Iannucci: *McLuhan e la metamorfosi dell'uomo*, 1985, I, 121
J. Delamater: *Dance in the Hollywood Musical*, 1984, II, 137
T. De Lauretiis: *Alice Doesn't, Feminism, Semiotics, Cinema*, 1985, III, 120-121
E. de la Vega Alfaro: *El cine de Juan Orol*, 1986, III, 125
L. Della Fornace: *Il labirinto cinematografico*, 1984, I, 140
L. Delli Colli: *Dadaumpa - Storie, immagini, curiosità e personaggi di trent'anni di televisione in Italia*, 1984, IV, 127
— *Fare cinema*, 1986, I, 113
P. Detassis (a cura di): *Margarethe von Trotta*, 1984, III, 129
G. De Vincenti (a cura di): *Settimana del cinema algerino*, 1984, IV, 125
— *«Cahiers du Cinéma». Indici ragionati 1951-1969*, 1985, I, 127
— *Andare al cinema. Artisti, produttori e spettatori. Cent'anni di film*, 1986, I, 110
C. Di Carlo e G. Gosetti (a cura di): *Il cinema della televisione*, 1983, III, 197
F. Di Giammatteo: *La più grande fiaba mai raccontata. Novant'anni di cinema*, 1986, III, 121
— *La terza età del cinema*, 1986, III, 121-122
— (a cura di): *Dizionario universale del cinema, vol. I: i film*, 1986, IV, 113-117; *vol. II: tecnica, generi, istituzioni, autori*, 1986, IV, 113-117
G. Di Gregorio (a cura di): *Gli audiovisivi in Europa. Aspetti e problemi della produzione e della diffusione*, 1984, IV, 127
P. Di Sacco: *Cinema: segno e realtà. Note di teoria e tecnica cinematografica*, 1984, II, 137
C. R. Dityon: *Album de tournages*, 1986, II, 127-128
E. Dmytryk: *On Screen Directing*, 1984, IV, 125-126
E. Donda: *Metafore di una visione - ὄντον-λόγος-εἶδος*, 1984, III, 131
J. D. Eames: *The Paramount Story*, 1986, I, 113
B. Eisenschitz, J. Narboni (a cura di): *Ernst Lubitsch*, 1986, II, 123
S. M. Ejzenštejn: *La messinscena della Valchiria*, 1985, IV, 114-116
— *Teoria generale del montaggio* (a cura di P. Montani), 1986, I, 109-110
R. Ellero (a cura di): *L'immagine e il mito di Venezia nel cinema*, 1983, IV, 125-126
— (a cura di): *Veneto Film-maker*, 1986, IV, 121
M. Estève (a cura di): *Ingmar Bergman 2. La mort, le masque et l'être*, 1983, II, 155
F. Faldini, G. Fofi: *Il cinema italiano d'oggi 1970-1984. Raccontato dai suoi protagonisti*, 1985, I, 122
R. W. Fassbinder: *Querelle*, 1983, I, 133
C. Faulkner: *The Social Cinema of Jean Renoir*, 1986, IV, 122
F. Fellini: *Intervista sul cinema* (a cura di G. Grazzini), 1983, IV, 125
— e T. Guerra: *E la nave va*, 1984, II, 139
D. Fernandez: *Nella mano dell'Angelo*, 1984, II, 139
Il film a soggetto (a cura della Federazione italiana dei cineclub), 1985, I, 127
Film discussi insieme 1985, 1986, II, 127
L. Fisher: *Jacques Tati - A Guide to References and Resources*, 1984, III, 129
E. Flaiano: *Storie per film mai fatti*, 1985, III, 116-118
G. Fofi: *Dieci anni difficili. Capire con il cinema. Parte seconda, 1975-1985*, 1986, II, 128
J. Franklin: *New German Cinema: from Oberhausen to Hamburg*, 1984, III, 129

M. Gabanelli e A. Mattirolo: *Brigitte Bardot*, 1984, II, 140
F. Galosi, F. Grosoli (a cura di): *Epidemia dell'immaginario. Tendenze del cinema fantastico*, 1985, I, 124
G. Gamaleri (a cura di): *Il villaggio elettronico di McLuhan - Un librotrasmissione*, 1986, I, 110
D. Gabutti: *C'era una volta in America*, 1984, IV, 123-124
G. García Márquez: *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*, 1986, III, 127
A. Garibaldi, G. Giusti, R. Giannarelli (a cura di): *Qui comincia l'avventura del signor... Dall'anonimato al successo: 23 protagonisti del cinema italiano raccontano*, 1985, I, 125-126
W. Gersch: *Schweizer Kinofaharten*, 1985, II, 118
L. Giannetti, S. Eyman: *Flashback: a Brief History of Film*, 1986, IV, 120
J. Gili: *Luigi Comencini*, 1983, I, 132
F. Giovannini: *Dario Argento: il brivido, il sangue, il thrilling*, 1986, III, 126
G. Giovannini (a cura di): *Dalla selce al silicio. Storia dei mass media*, 1984, IV, 127
M. Giovannini, E. Magrelli, M. Sesti: *Nanni Moretti*, 1986, III, 126-127
G. Gori (a cura di): *Antipodi, televisione e rock'n'roll nell'Australia degli ultimi anni*, 1984, III, 129
— *Alessandro Blasetti*, 1985, II, 121
W. Grant: *Cable Television*, 1984, II, 132-135
G. Grazzini: *Cinema '82*, 1983, II, 155
— *Cinema '83*, 1984, III, 136
— *Cinema '84*, 1985, II, 118
— *Cinema '85*, 1986, II, 127
J. Griggs: *Gregory Peck*, 1985, I, 126
G. Grignaffini (a cura di): *La pelle e l'anima*, 1985, I, 121-122
E. Groppali: *Cinema e teatro: tra le quinte dello schermo*, 1985, II, 118
G. Grossini: *Cinema e follia - Stati di psicopatia sullo schermo (1948-1982)*, 1984, III, 119-122
— *Dizionario del cinema giallo. Tutto il delitto dalla A alla Z*, 1985, IV, 118
A. Gryzik: *Le rôle du son dans le récit cinématographique*, 1985, II, 117
M. Guerrini (a cura di): *Federico Fellini - Ginger e Fred*, 1986, II, 126
P. Guibbert (a cura di): *Les premiers ans du cinéma français*, 1986, II, 124
S. Harvey: *Joan Crawford*, 1985, I, 126
S. Hayward: *Computers for Animation*, 1985, I, 127
Hemingway e il cinema (a cura della Cooperativa Immaginaria), 1984, IV, 125
P. Hillairet, C. Lebrat, P. Rollet: *Paris vu par le cinéma d'avant-garde 1923-1983*, 1986, II, 125
F. Hirsch: *Laurence Olivier on Screen*, 1985, II, 121
M. Hochkofler: *Anna Magnani*, 1985, I, 126
A. Horton: *The Films of George Roy Hill*, 1985, II, 121
T. Hutchinson: *Niven's Hollywood*, 1984, IV, 122
I. Imperiali, A. Sbardella: *Shakespeare al cinema*, 1986, II, 127
F. Joannucci, S. Silvestri: *Cecoslovacchia / Polonia / Ungheria - Immagini di una cinematografia*, 1986, II, 125
P. Kael: *5001 nights at the movies. A guide from A to Z*, 1984, I, 139
S. Kappeler: *The Pornography of Representation*, 1986, IV, 118-119
D. Ken: *Le tecniche del cinema*, 1984, IV, 126
S. King: *Danse macabre. Anatomia della paura*, 1985, IV, 119
H. Kline: *New Theatre and Film. 1934-1937*, 1986, III, 122
R. P. Kolker: *The altering eye - Contemporary international cinema*, 1984, II, 135
— *Bernardo Bertolucci*, 1985, IV, 120
J. Korkmaz: *Le cinéma de Claude Sautet*, 1986, IV, 124
Edgar Lander: *Bela Lugosi. Biografia di una metamorfosi*, 1985, III, 123
M. Landy: *Fascism in Film. The Italian Commercial Cinema, 1931-1943*, 1986, IV, 119
L. Langman: *A guide to American film directors. The sound era: 1929-1979*, 1984, I, 135
F. La Polla: *Steven Spielberg*, 1983, II, 154
S. Lawder: *Il cinema cubista*, 1983, III, 195
R. Leenhardt: *Chroniques de cinéma*, 1986, III, 122
Leggere lo spettacolo (a cura dell'Amministrazione provinciale di Pavia), 1985, IV, 121
A. Licata, E. Mariani Trevi: *La città e il cinema*, 1986, I, 121
M. Liehm: *Passion and Defiance. Film in Italy from 1942 to the Present*, 1985, II, 120
D. Lombardo: *Guida al cinema di animazione*, 1984, I, 141
D. Lucchini: *Tra realismo e utopia. Il cinema di Alain Tanner*, 1984, I, 140
E. Magrelli, G. Spagnoletti: *Tutti i film di Fassbinder*, 1984, II, 138
— e E. Martini (a cura di): *Il rito, la rivolta, il cinema di Nagisa Oshima*, 1984, IV, 122
— (a cura di): *Il contrasto, il ritmo, l'armonia. Il cinema di Satyajit Ray*, 1985, IV, 120
P. Mandron: *L'analisi del film*, 1985, I, 120-121
I manifesti del cinema muto, 1983, II, 155
A. Maraldi (a cura di): *Il cinema di Sergio Citti*, 1985, I, 126
S. Masi: *Giuseppe De Santis*, 1983, II, 154
— *Storie della luce*, 1983, IV, 122-123
— *Nicholas Ray*, 1984, II, 138

S. Masi: *Nel buio della moviola. Introduzione alla storia del montaggio*, 1986, I, 113
— e E. Lancia: *Sophia Loren*, 1986, I, 119-120
V. Melchiorre, A. Cascetta (a cura di): *Il corpo in scena. La rappresentazione nella filosofia e nelle arti*, 1984, III, 131
C. Meldolesi: *Fondamenti del teatro italiano. Le generazioni dei registi*, 1985, I, 127
Metropolis: un film de Fritz Lang. Images d'un tournage, 1986, II, 127
R. Meyers: *S-F 2. A Pictorial History of Science Fiction Films*, 1985, III, 121-122
S. Micheli (a cura di): *Parole e nuvole*, 1986, I, 121
A. Migliarini: *Marco Ferreri. Le distruzioni dell'uomo storico*, 1985, I, 126
R. Milani: *Il cinema tra le arti*, 1986, I, 110
V. Mollica (a cura di): *Il fumetto e il cinema di Fellini*, 1985, II, 121
— (a cura di): *Louise Brooks. Una fiaba notturna*, 1985, II, 121
— (a cura di): *Marlene Dietrich e Betty Boop*, 1986, I, 120
E. Mordden: *Movie Star - A look at the women who made Hollywood*, 1984, III, 134
E. Morin: *Il cinema o l'uomo immaginario*, 1983, III, 186-193
D. Morrel: *Rambo2 - La vendetta*, 1986, I, 114
B. Morrisette: *Novel and Film - Essays in two Genres*, 1986, III, 121
A. Moscariello: *Le figure del cinema*, 1983, III, 196-197
I. Moscati: *I mass-mediocri*, 1985, II, 122
— *I predatori del sogno! Fumetti e il cinema*, 1986, III, 123
A. Namiand (a cura di): *Acteurs, des héros fragiles*, 1986, II, 122
R. Napolitano (a cura di): *Commedia all'italiana, Angolazioni. Controcampi*, 1986, III, 119-120
F. M. Nappi: *Tempo e figurazione ritmica del film*, 1986, III, 121
S. Neale: *Cinema and Technology: Image, Sound, Colour*, 1985, IV, 117
J. L. Neibaur: *Movie Comedians. The Complete Guide*, 1986, IV, 122
R. Nepoti: *Brian De Palma*, 1983, II, 154
K. Newman: *Nightmare Movies*, 1985, III, 122-123
P. Nicholls: *Fantastic Cinema. An Illustratred Survey*, 1985, III, 122
V. Oakey: *Dictionary of Film and Television Terms*, 1983, IV, 124
M. Oms: *Carlos Saura*, 1983, I, 132
R. Otten: *Le cinéma au Zaïre, au Rwanda et au Burundi*, 1985, I, 122
N. Panzera, C. Marabello (a cura di): *Brian De Palma. Il fantasma della cinepresa*, 1986, IV, 122-123
A. Parisi: *Il cinema di Giuseppe De Santis. Tra passione e ideologia*, 1984, III, 130-131
D. Parra, J. Zimmer: *Orson Welles*, 1986, III, 127
P. P. Pasolini: *Appunti per una Orestiade africana* (a cura di A. Costa), 1983, IV, 125
J. L. Passek (a cura di): *Dictionnaire du Cinéma*, 1986, IV, 113-117
D. Peary: *Cult Movies. A Hundred Ways to Find the Reel Thing*, 1983, I, 131
— (a cura di): *Omni's Screen Flights, Screen Fantasies*, 1985, III, 122
A. Percavassi e S. Rasman (a cura di): *A proposito di generi*, 1985, I, 123
F. Pfaff: *The Cinema of Ousmane Sembene. A Pioneer of African Film*, 1985, III, 124
H. G. Pflaum (a cura di): *Jahrbuch Film 84/85*, 1985, III, 124
A. Piccardi: *John Boorman*, 1983, II, 154
A. Piermonti: *Seminario Straub/Huillet*, 1984, I, 141
V. Pinel: *Tecniche del cinema*, 1983, III, 195
P. Pintus (a cura di): *La commedia all'italiana. Parlano i protagonisti*, 1986, III, 119-120
J. A. Place: *I film di John Ford*, 1984, II, 138
R. W. Pohle Jr., D. C. Hart: *The films of Cristopher Lee*, 1984, III, 134
R. Polanski: *Roman Polanski*, 1984, IV, 122-123
V. Pudovkin: *La settima arte*, 1984, IV, 122
T. Pulleine: *Heart Throbs*, 1986, IV, 124
L. Quaresima (a cura di): *Sogno viennese. Il cinema secondo Hofmannsthal, Kraus, Musil, Roth, Schnitzler*, 1984, III, 126-128
L. Quart, A. Auster: *American Film and Society Since 1945*, 1985, I, 121
L. J. Quirk: *The Films of Gloria Swanson*, 1985, I, 126
A. Raeburn: *Joan Crawford*, 1986, IV, 124
S. Raphaelson: *Three screen comedies*, 1984, II, 141
A. Ravaglioli, R. Venturelli (a cura di): *20th Century Fox, 50 anni di grande cinema*, 1986, I, 113
R. Redi, C. Camerini (a cura di): *Cinecittà 1: Industria e mercato nel cinema italiano tra le due guerre*, 1986, I, 111
— *Ti parlerò... d'amor - Cinema italiano tra muto e sonoro*, 1986, II, 120-121
— (a cura di): *Lumière*, 1986, IV, 124
S. Reggiani: *Dizionario del postdivismo - 101 attori italiani del cinema e della televisione*, 1986, I, 119-120
R. Renzi (a cura di): *Stelle di carta. Fotografie di Chiara Somugheo*, 1985, I, 127
G. Robbiano: *Alan Pakula*, 1986, II, 123
J. C. Robertson: *The British Board of Film Censors: Filmcensorship in Britain 1896-1950*, 1985, IV, 119
P. Robertson: *Guinnes Film Facts & Feats*, 1985, IV, 121
N. Roddick (a cura di): *Encyclopedia of Great Movies*, 1986, III, 122

E. Rohmer: *L'organizzazione dello spazio nel "Faust" di Murnau*, 1985, IV, 121-122
J. Romaguera i Ramiò (a cura di): *Catàleg de films disponibles parlats o retolats en català*, 1983, III, 197
P. Romano, C. Salizzato (a cura di): *Il cinema di Walter Hill*, 1986, III, 125
B. G. Rose (a cura di): *TV genres - A Handbook and Reference Guide*, 1986, IV, 118
R. Rosetti (a cura di): *Straub-Huillet film*, 1984, III, 130
R. Roud: *A passion for film - Henri Langlois and the Cinématèque Française*, 1984, II, 140
V. Russo: *Lo schermo velato - L'omosessualità nel cinema*, 1984, III, 131-132
T. Ryall: *Alfred Hitchcock & The British Cinema*, 1986, IV, 121
G. Sadoul: *Lumière et Méliès*, 1986, III, 125
C. Salizzato: *Robert Aldrich*, 1984, II, 138
— e V. Zagarrio (a cura di): *Effetto commedia - Teoria, generi, paesaggi della commedia*, 1985, IV, 118
— e V. Zagarrio: *La Corona di Ferro - Un modo di produzione italiano*, 1986, I, 114
G. Salza, C. Scarrone: *Il cinema di Carpenter*, 1986, I, 115
S. Samuels: *Midnight movies. A realing look at America's most popular cult movies*, 1984, II, 135
C. Samugheo: *Il reale e l'effimero*, 1986, IV, 124
A. Sanzio, P.-L. Thirad: *Luchino Visconti cinéaste*, 1984, IV, 124-125
A. Sapori: *Star*, 1985, I, 124-125
— *Star 2 - Divi divismo nella Hollywood degli anni quaranta*, 1986, I, 119-120
J.-P. Sartre: *Freud, una sceneggiatura*, 1986, I, 105-108
Schermi giapponesi (a cura della Mostra internazionale del nuovo cinema); I vol.: *La tradizione e il genere*; II vol.: *La finzione e il sentimento*, 1984, IV, 121
M. Schiavo: *Margarethe von Trotta ovvero l'onore ritrovato*, 1986, I, 117
W. Shelly: *Harry Langdon*, 1984, II, 139
N. Simsolo: *Fritz Lang*, 1983, I, 132
A. W. B. Simpson: *Pornography & Politics: a look back to the Williams commitee*, 1984, II, 138
N. Syniard: *Classic Movies*, 1986, III, 122
— *Filming Literature*, 1986, IV, 118
— *Directors, the All-Time Greats*, 1986, IV, 122
A. Slide: *British Films 1932-1982. A Pictorial Record*, 1986, IV, 119
J. Sloan: *Robert Bresson - A guide to references and resources*, 1984, III, 129
M. Soldati: *24 ore in uno studio cinematografico*, 1986, I, 113-114
J. Spada: *Judy and Liza*, 1984, II, 140
T. Spalla: *Western '60*, 1985, I, 123
K. M. Stoddard: *Saint and shrew. Women and aging in American popular film*, 1984, II, 138
A. Tassone: *Le cinéma italien parle*, 1983, I, 132
J. R. Taylor: *Ingrid Bergman*, 1984, II, 139
J. P. Telotte: *Dreams of Darkness, Fantasy and the Films of Val Lewton*, 1985, IV, 119
T. Thomas: *The films of Henry Fonda*, 1984, III, 134
— *Howard Hughes in Hollywood*, 1986, II, 123
— e A. Salomon: *The Films of 20th Century Fox - 50th Anniversary Edition*, 1986, II, 127
F. Thompson (a cura di): *Between Action and Cut: Five American Directors*, 1986, IV, 122
A. M. Torres (a cura di): *Cine Español 1896-1983*, 1985, I, 121
V. Tosi: *Il cinema prima di Lumière*, 1985, II, 119-120
S. Trasatti: *Renato Castellani*, 1985, II, 121
R. Traubner: *Operetta: A Theatrical History*, 1985, I, 124
La Traviata di Giuseppe Verdi nel film di Franco Zeffirelli, 1984, I, 140
F. Truffaut: *Il cinema secondo Hitchcock*, 1985, II, 120
R. Turigliatto (a cura di): *Nouvelle Vague*, 1986, I, 112
A. Vacca: *I trascrittori dell'arte perduta. Riflessioni sul cinema di trascrizione letteraria*, 1986, III, 123
R. Vaccino: *Donald Siegel*, 1986, I, 117
R. Valli: *Ritratto d'autore* (a cura di G. Davico Bonino), 1984, II, 139
G. Valperga: *Il formato ridotto*, 1983, II, 155
P. Vecchi (a cura di): *Il tempo sospeso - Cinema ungherese 80*, 1985, I, 122-123
M. Verdone: *Scena e costume nel cinema. Antologia storico-critica*, 1986, III, 123
F. Vergerio: *I film di Alain Resnais*, 1984, IV, 123
J. Vermilye: *The Films of the Twenties*, 1986, II, 127
J. Veuve: *La mort du grand-père*, 1984, II, 140-141
J. Vinson (a cura di): *The International Dictionary of Films and Film-makers, volume III: Actors and Actress*, 1986, IV, 124
R. Vittori: *Il trattamento cinematografico dei "Sei personaggi", testo inedito di Luigi Pirandello*, 1985, III, 113-116
T. J. Watson, B. Chapman: *Judy, Portrait of an American Legend*, 1986, III, 127
D. Welch: *Propaganda and the German Cinema, 1933-1945*, 1984, II, 138
W. Wenders: *L'idea di partenza, scritti di cinema e musica*, 1984, II, 142
— e S. Shepard: *Paris, Texas*, 1985, I, 126
R. S. Withers: *Introduction to film. A guide to the art, tecnology, language, and appreciation of film*, 1984, II, 135
B. Woodward: *Chi tocca muore. La breve delirante vita di John Belushi*, 1986, I, 118
V. Zagarrio: *Frank Capra*, 1986, I, 117
I. Zannier: *Manuale del fotografo*, 1985, IV, 121

C. Zavattini: *Gli altri* (a cura di P. L. Raffaelli), 1986, II, 128
J. Zimmer: *Cinéma érotique*, 1983, I, 132
V. Zurlini: *Gli anni delle immagini perdute*, 1983, IV, 126-127

Mass-Media

M. GALLO, Vedere, ascoltare: dalla preistoria alla storia, 1984, IV, 81-93
F. SCHINO, I programmi multimediali e educativi, 1985, II, 69-72
C. DEGAND, Dalla crisi dell'Europa all'Europa dei mass-media, 1986, II, 67-73
M. RAK, L'immagine elettronica fa spettacolo, 1986, II, 75-77
D. FAGGELLA, Il pianeta Cinema e i suoi satelliti, 1986, III, 7-24

Musica per film

E. COMUZIO, La bella addormentata in camicia nera. La musica per film in Italia durante il fascismo (1930-1944), 1984, II, 31-73
L. AUTERA, *Metropolis*: Moroder rilancia Lang, 1985, I, 91-93

Notizie

1984, II, 145-148; III, 141-146; IV, 136-140
1985, I, 136-137; II, 133-135; III, 131-133; IV, 131-133
1986, I, 135-137; II, 133-135; III, 132-135; IV, 131-133

Pubblicità, cinema e —

MARCO GIUSTI, Pubblicità d'autore ovvero Ulisse e l'Ombra, 1984, I, 105-115

Registi

Woody ALLEN
P. GAETA, *Broadway Danny Rose*: l'antieroe di Woody Allen, 1985, I, 106-108
P. PINTUS, *Anna e le sue sorelle*: l'ironica saggezza di Woody Allen, 1986, III, 96-102
M. MANCIOTTI, *La rosa purpurea del Cairo*: Woody Allen in alta acrobazia, 1985, III, 89-94

Giulio ANTAMORO
L. MICHETTI RICCI, *Christus* di Giulio Antamoro, 1983, IV, 109-121

Michelangelo ANTONIONI
L. CUCCU, *Identificazione di una donna*: prime ipotesi per la definizione dello stile, 1983, I, 114-124
A. PRUDENZI, Identificazione di un autore: Michelangelo Antonioni. Ferrara 1982-1983, 1983, IV, 73-78
A. TASSONE, Michelangelo Antonioni critico cinematografico (1935-1949), 1985, III, 35-67

Pupi AVATI
G. GHIGI, Avati, Comencini, Festa Campanile, Ledda, Risi, Squitieri, Vancini: sette storie di ieri, 1984, IV, 33-38

Mario BAFFICO
F. CALLARI, *Terra di nessuno* di Mario Baffico, 1984, IV, 107-120

Uri BARBASH
C. COSULICH, *Oltre le sbarre*: con provocazione, 1984, 11-14

Marco BELLOCCHIO
M. MANCIOTTI, *Enrico IV*: la rinuncia alla metafora, 1984, III, 107-110

Ingmar BERGMAN
P. PINTUS, *Fanny e Alexander*: il teatro intimo di Bergman, 1984, I, 131-138
M. MANCIOTTI, Bergman fra cinema, teatro e tv, 1986, III, 42-48

Francesco BERTOLINI
A. BERNARDINI, L'*Inferno* della Milano-Films, 1985, II, 91-111

Giovanni BERTOLUCCI
G. BUTTAFAVA, *Segreti segreti*: l'antiarchitettura di G. Bertolucci, 1985, III, 100-104

Mauro BOLOGNINI
M. BOLOGNINI, Sulla strada di Cannes, 1985, III, 76-79

Luis BUÑUEL
P. DETASSIS, Gli anagrammi del corpo in Luis Buñuel, 1984, III, 7-34
P. BENIGNI, Quei pallidi oggetti del desiderio, 1984, III, 35-50

Mario CAMERINI
P. CHERCHI USAI, *Voglio tradire mio marito!* (1925) di Mario Camerini, 1986, IV, 99-108

Renato CASTELLANI
S. FROSALI, Renato Castellani regista "inattuale"?, 1984, I, 127-130
P. PINTUS, Renato Castellani viaggiatore instancabile, 1986, II, 42-47

Luigi COMENCINI
G. GHIGI, Avati, Comencini, Festa Campanile, Ledda, Risi, Squitieri, Vancini: sette storie di ieri, 1984, IV, 33-38

Francis Ford COPPOLA
V. ZAGARRIO, L'ultimo Coppola ovvero la rifondazione della realtà, 1985, II, 37-58

Giuseppe DE LIGUORO
A. BERNARDINI, L'*Inferno* della Milano-Films, 1985, II, 91-111

André DELVAUX
G. TINAZZI, *Benvenuta*: Delvaux vince un'altra scommessa, 1985, I, 101-105

Carl Theodor DREYER
E. MAGRELLI, Dreyer a Verona, 1985, I, 79-81

Oddvar EINARSON
C. COSULICH, *X*: e la poesia rivitalizza l'erotismo, 1986, IV, 20-21

Ugo FALENA
R. REDI, *Giuliano l'Apostata* di Ugo Falena, 1985, I, 109-114

Federico FELLINI
F. PECORI, *E la nave va*, 1983, IV, 79-84
P. PINTUS, *Ginger e Fred*: i nuovi clowns di Fellini, 1986, I, 82-86

Marco FERRERI
G. TINAZZI, *Il futuro è donna*: quando Ferreri inciampa, 1984, IV, 29-31

Pasquale FESTA CAMPANILE
G. GHIGI, Avati, Comencini, Festa Campanile, Ledda, Risi, Squitieri, Vancini: sette storie di ieri, 1984, IV, 33-38

Milos FORMAN
G. BUTTAFAVA, *Amadeus*: la confezione-regalo di Forman, 1985, II, 81-85

Jean-Luc GODARD
G. GHIGI, *Prénom Carmen* / C'est-à-dire 1 + 2 + 3 = 4, 1983, IV, 85-94
B. TORRI, *Passion*: Godard fra crisi e ricerca, 1985, I, 98-100

Jean GRÉMILLON
P. DETASSIS, Jean Grémillon, "l'uomo-tramite" tra due epoche del cinema francese, 1983, IV, 27-40

Marion HÄNSEL
P. DETASSIS, *Dust*: Marion Hänsel fra Edipo e Sudafrica, 1985, IV, 23-25

John HUSTON
C. G. FAVA, *Prizzi's Honor*: divertirsi all'antica, 1985, IV, 34-36

Thomas H. INCE
P. CHERCHI USAI, Pordenone: le profezie di Thomas H. Ince, 1985, I, 75-78

Roland JOFFÉ
G. TURRONI, *Urla del silenzio*: Joffé e il documentarismo inglese, 1985, II, 77-80

David JONES
G. M. GUGLIELMINO, *Tradimenti*: la coscienza di una sconfitta, 1984, II, 111-117

Marek KANIEVSKA
R. ELLERO, *Another Country* di M. Kanievska. *Another Time, Another Place* di M. Radford, 1985, III, 95-99

Kaljo KIISK
S. MASI, Kaljo Kiisk, una voce dall'Estonia, 1984, II, 85-91

Keisuke KINOSHITA
S. BORELLI, Suzuki e Kinoshita, le "rivelazioni" di Pesaro, 1984, III, 101-103

Alexander KLUGE
G. SPAGNOLETTI, Kluge ovvero della forza dei sentimenti, 1983, IV, 102-108
G. SPAGNOLETTI, "Il regista cieco" di Kluge, 1986, II, 7-10

Andrej KONČALOVSKIJ
G. BUTTAFAVA, *Maria's Lovers*: Končalovskij e le ragioni del cuore, 1985, I, 95-97

Peter KUBELKA
S. MASI, Peter Kubelka, scultore del tempo, 1984, I, 27-80

Akira KUROSAWA
V. CAPRARA, *Ran*: Kurosawa sugli scudi, 1986, I, 87-90

Emir KUSTURIČA
E. G. LAURA, *Papà è... in viaggio d'affari*: Kusturiča e la sicurezza dello stile, 1986, II, 109-112

Fritz LANG
L. AUTERA, *Metropolis*: Moroder rilancia Lang, 1985, I, 91-93

Gavino LEDDA
G. GHIGI, Avati, Comencini, Festa Campanile, Ledda, Risi, Squitieri, Vancini: sette storie di ieri, 1984, IV, 33-38

Sergio LEONE
P. DETASSIS, *C'era una volta in America*: Leone e la memoria, 1984, IV, 23-27

George LUCAS
C. SALIZZATO, Il "modello" Spielberg-Lucas. Reinventare il cinema perduto, 1983, III, 61-94

Mario MONICELLI
M. GRANDE, *Speriamo che sia femmina*: le malinconie di Monicelli, 1986, I, 92-95

Nanni MORETTI
E. MAGRELLI, *La messa è finita*: un severo Nanni Moretti, 1986, I, 96-99

Mikio NARUSE
L. De Giusti, Il cinema ritrovato di Mikio Naruse, 1983, IV, 55-72

Manuel DE OLIVEIRA
V. Spiga, *Le soulier de satin*: De Oliveira e l'esprit du théâtre, 1985, IV, 30-33

Nagisa OSHIMA
E. Magrelli, *Furyo*: eros e rito nel passato che ritorna, 1984, II, 107-110

Jasujiro OZU
M. Müller, *Tokyo-ga*: l'Ozu di Wenders, 1986, II, 113-115

Adolfo PADOVAN
A. Bernardini, L'*Inferno* della Milano-Films, 1985, II, 91-111

Amleto PALERMI
G. Cincotti, *Porto* di Amleto Palermi ovvero gli infortuni della filologia, 1984, II, 119-129

Pier Paolo PASOLINI
R. Escobar, Pasolini e la dialettica dell'irrealizzabile, 1983, III, 148-162
P. M. De Santi, Pasolini fra cinema e pittura, 1985, III, 7-24

Elio PETRI
A. Savioli, I trent'anni di Elio Petri, 1983, IV, 41-54

Radoslaw PIWOWARSKI
C. Cosulich, *Yesterday*: Piwowarski e il messaggio "normalizzato", 1985, IV, 27-29

Léon POIRIER
R. Redi, *Jocelyn* di Léon Poirier, 1984, III, 112-117

Sidney POLLACK
G. Cremonini, *La mia Africa*: le due anime del cinema, 1986, II, 104-108

Michael RADFORD
R. Ellero, *Another Country* di M. Kanievska. *Another Time, Another Place* di M. Radford, 1985, III, 95-99

Edgar REITZ
P. Pintus, *Heimat*: il film evento, 1984, IV, 9-10
G. Spagnoletti, Sedici ore di rabbia (intervista), 1985, I, 7-25
K. Eder, Alla ricerca delle radici, 1985, I, 26-42
E. Reitz e K. Eder (a cura di), Filmografia di Edgar Reitz, 1985, I, 43-45

Dino RISI
G. Ghigi, Avati, Comencini, Festa Campanile, Ledda, Risi, Squitieri, Vancini: sette storie di ieri, 1984, IV, 33-38

Glauber ROCHA
B. Torri, Rocha, il cineasta totale, 1986, IV, 51-61

Eric ROHMER
R. Ellero, *Il raggio verde*: il dono della semplicità, 1986, IV, 9-11

Francesco ROSI
P. Pintus, *Carmen*: i meriti di Rosi, 1984, IV, 19-22
F. Rosi, I giovani e il cinema italiano, 1985, IV, 123

Roberto ROSSELLINI
R. Rossellini, "La decisione di Isa", 1985, I, 59-66

Franco ROSSI
M. Leto, Franco Rossi: una biografia critica, 1984, III, 50-68

Paul SCHRADER
S. Argentieri, *Mishima*: un falso d'autore, 1986, III, 103-108

Ettore SCOLA
M. Vallora, *Ballando ballando*: una ghirlanda caduta di sghimbescio, 1948, II, 101-106
C. Salizzato, *Maccheroni*: Scola in viaggio, 1986, I, 100-103
P. M. De Santi, Scola e Scarpelli, dal disegno al film, 1986, III, 49-67

Martin SCORSESE
V. Zagarrio, *Fuori orario*: Scorsese piccolo miracolo, 1986, III, 89-95

Jerzy SKOLIMOWSKI
E. Ghezzi, *The Lightship*: quando la nave non va, 1985, IV, 19-22

Phillips SMALLEY
P. Cherchi Usai, *Suspense* (1913) di Phillips Smalley, 1986, III, 111-118

Fernando E. SOLANAS
M. Manciotti, *Tangos. El exilio de Gardel*: un musical antiparassitario, 1985, IV, 14-18

Sergej SOLOV'ËV
G. Buttafava, *Il colombo selvatico*: come inseguire la poesia altrui, 1986, IV, 13-15

Carlos SORIN
C. Cosulich, *La película del Rey*: divertirsi con stile, 1986, IV, 17-19

Steven SPIELBERG
C. Salizzato, Il "modello" Spielberg-Lucas. Reinventare il cinema perduto, 1983, III, 61-94

Pasquale SQUITIERI
G. Ghigi, Avati, Comencini, Festa Campanile, Ledda, Risi, Squitieri, Vancini: sette storie di ieri, 1984, IV, 33-38

Jos STELLING
S. Argentieri, *Il giardino delle illusioni*: Jos Stelling e gli inganni percettivi, 1985, II, 73-76

Sejun SUZUKI
S. Borelli, Suzuki e Kinoshita, le "rivelazioni" di Pesaro, 1984, III, 101-103

Andrej TARKOVSKIJ
G. BUTTAFAVA, Nostalghía, Nostalghía, 1983, IV, 95-101
T. DELLI COLLI, Noi, la "palma", Tarkovskij, 1986, II, 78-83
S. BORELLI, Tarkovskij, le cifre della poesia, 1986, IV, 62-77

Bertrand TAVERNIER
R. GHIOTTO, *Una domenica in campagna*: il prodigio di Tavernier, 1985, I, 87-89

Paolo e Vittorio TAVIANI
B. TORRI, *Kaos*: la svolta dei Taviani, 1984, IV, 15-18
— *La notte di San Lorenzo*, la favola e la storia, 1983, I, 107-113
P. e V. TAVIANI, "Il chiodo", l'episodio di *Kaos* che non abbiamo girato, 1985, III, 25-33

François TRUFFAUT
G. TINAZZI, Ricordando Truffaut, 1985, I, 47-58

Florestano VANCINI
G. GHIGI, Avati, Comencini, Festa Campanile, Ledda, Risi, Squitieri, Vancini: sette storie di ieri, 1984, IV, 33-38

Agnès VARDA
R. ELLERO, *Senza tetto né legge*: Agnès Varda e l'idea di libertà, 1985, IV, 9-13

Peter WEIR
M. SESTI, Peter Weir e il vuoto della ragione, 1985, IV, 51-71

Orson WELLS
G. FINK, Rapporto confidenziale su Orson Welles e la critica italiana, 1984, IV, 7-23

Wim WENDERS
C. MAGRIS, *Paris, Texas*: le "pie bugie" di Wenders, 1985, II, 87-89
M. MÜLLER, *Tokyo-ga*: l'Ozu di Wenders, 1986, II, 113-115

Krzysztof ZANUSSI
M. ANTONIONI, Perché abbiamo premiato Zanussi, 1984, IV, 7-8
K. ZANUSSI, Perché abbiamo premiato Agnès Varda, 1985, IV, 7-8

Valerio ZURLINI
C. BIARESE (a cura di), Quando Zurlini parla di / su Valerio Zurlini, 1983, III, 7-42
— (a cura di), Filmografia, teatrografia, scritti, 1983, III, 43-49
V. ZURLINI, "Di là dal fiume e tra gli alberi" (estratti di sceneggiatura), 1983, III, 50-54
— "La traversata dell'inferno" (estratti di sceneggiatura), 1983, III, 55-59
P. PINTUS, I documentari di Zurlini, 1985, II, 61-64

Sceneggiatori

Furio SCARPELLI
P. M. DE SANTI, Scola e Scarpelli dal disegno al film, 1986, III, 49-67

Franco SOLINAS
PIETRO PINTUS, Franco Solinas: il rigore dell'impegno, 1984, II, 7-30

Cesare ZAVATTINI
G. TINAZZI, L'Italia di Zavattini, 1983, II, 7-20
M. VALLORA, Appunti per un saggio su Zavattini, 1983, II, 21-74
A. TROMBADORI, Nel '38, Zavattini (per caso), 1983, II, 75-79
A. PRUDENZI (a cura di), *Miracolo a Milano*. Sceneggiatura desunta dalla moviola, 1983, II, 81-139
P. L. RAFFAELLI (a cura di), Per una filmografia di Cesare Zavattini, 1983, II, 141-144
— (a cura di), Bibliografia di Cesare Zavattini, 1983, II, 146-147
M. D'AMICO (a cura di), Appunti per una bibliografia italiana su Cesare Zavattini, 1983, II, 148-152

Sceneggiature e soggetti

V. ZURLINI, "Di là dal fiume e tra gli alberi" (estratti di sceneggiatura), 1983, III, 50-54
— "La traversata dell'inferno" (estratti di sceneggiatura), 1983, III, 55-59
A. PRUDENZI (a cura di), *Miracolo a Milano*. Sceneggiatura desunta dalla moviola, 1983, II, 81-139
R. ROSSELLINI, "La decisione di Isa", 1985, I, 59-66
P. e V. TAVIANI, "Il chiodo", l'episodio di *Kaos* che non abbiamo girato, 1985, III, 25-33
A. KLUGE, "Il regista cieco" (episodio finale di *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit*), 1986, II, 10-19

Storia, temi e tendenze

G. TURRONI, La figurazione nel cinema americano, tra fotografia e arte, 1983, I, 54-66
L. STEFANONI, Le sale cinematografiche come dispositivo spettacolare, 1983, I, 67-75
G. FINK, Freedonia: indagini sul territorio, 1983, I, 88-91
L. TORNABUONI, La famiglia, un cinedilemma, 1984, II, 95-97

G. TURRONI, La riscoperta del bianco e nero, 1984, IV, 94-102
G. P. BRUNETTA, La storiografia italiana: problemi e prospettive, 1985, II, 15-36
S. FROSALI, Multinazionale Spazzatura & Affini, divisione Italy, 1986, II, 84-96
G. P. BRUNETTA, Con i fascisti alla guerra di Spagna, 1986, III, 25-41
A. ABRUZZESE, Spazzatura e orizzonti di gloria, 1986, III, 68-70
R. RENZI, La 'nuova critica' stenta a crescere, 1986, IV, 91-92

Tecnica

M. BERNARDO, Come e perché l'obiettivo cinematografico, 1983, III, 163-185
V. TOSI, Il videodisco interativo, 1986, I, 70-75

Televisione, cinema e —

M. AROSIO, Cinema e tv fra teoria e didattica, 1984, I, 83-104
D. FAGGELLA, Il pianeta Cinema e i suoi satelliti, 1986, III, 7-24

Teoria

L. STEFANONI, Le sale cinematografiche come dispositivo spettacolare, 1983, I, 67-75
M. AROSIO, Cinema e tv fra teoria e didattica, 1984, I, 83-104
E. MAGRELLI, Urbino: l'incertezza del testo, 1984, IV, 104-106
F. CASETTI e S. GHISLOTTI, Lo scenario francese, 1985, IV, 88-105
S. PARIGI, Urbino: il luogo dello spettacolo, 1985, IV, 106-109
S. GHISLOTTI, La rivista «Screen» e lo scenario inglese, 1986, II, 48-66
R. CAMPARI, Le due vie del colore, 1986, IV, 78-83
S. PARIGI, Urbino: il luogo dello spettacolo - II, 1986, IV, 84-88